DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

VIERZEHNTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND LV

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1914—1915

INHALT

Seite

Max Arend, Urheberrechtliches zur Musikwissenschaft 74
Ferruccio Busoni, „Englisch Horn“ oder „Alt-Oboe“? 128
Rudolf Cahn-Speyer, Musik und Patriotismus 243
Paula Dehmel, „Die Gänsemagd.“ Ein Märchenspiel in fünf Aufzügen mit Musik und Tanz 147. 195
Franz Dubitzky, „Englisch Horn“ oder „Alt-Oboe“? 224
Robert Handke, Beethovens Neunte Symphonie und Johann Sebastian Bach . 51. 99
Wilhelm Harmans, Der ungeschriebene Gesangsvorschlag 162
Edgar Istel, Eine deutsche Opernstatistik 1883—1913 260
Alexander Jemnitz, Gegen das versenkte Orchester 221
Walter Niemann, Moderne Klaviermusik in Portugal 267
Hermann Ruth-Sommer, Die Laute 13
Carl Salm, Das moderne Lied 63
Alfred Schnerich, Das Kirchenmusikwesen in Wien 216
James Simon, Robert Franz. Zu seinem 100. Geburtstag 253
Ernst Stier, Verdi, ein Freund Deutschlands? 126
Hans Volkmann, Krieg und Helden in Robert Volkmanns Tondichtungen . . . 30
Hermann Wetzel, Musikalische Bildung. Gedanken und Bedenken zur staatlichen Regelung des Musikunterrichts 21
Alfred Wolf, Maîtres und Maëstri auf Kriegsfuß 3

Revue der Revueen 78. 129. 177. 227. 274
Besprechungen (Bücher und Musikalien) 35. 82. 134. 181. 231. 279
Anmerkungen zu unseren Beilagen 48. 96. 144. 192. 240. 288

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Barmen	234
Berlin	38. 184
Braunschweig	39
Breslau	86. 184. 282
Brünn	234
Chemnitz	185
Danzig	234
Dessau	234
Dortmund	39
Dresden	39. 86. 138
Düsseldorf	40
Elberfeld	86. 282
Freiburg i. Br.	234
Hagen i. W.	235
Halle a. S.	138
Karlsruhe	40
Kiel	235
Köln	40. 87. 185
Kopenhagen	138
Leipzig	87. 235
Lübeck	235
Mainz	87
New York	282
Posen	236
Schwerin i. M.	40
Stettin	236
Straßburg i. E.	87
Wiesbaden	138
Zürich	283

Kritik (Konzert)

	Seite
Amsterdam	88
Barmen	236
Berlin	41. 88. 139. 185. 236. 283
Braunschweig	92
Bremen	92
Breslau	187
Brünn	238
Brüssel	238
Chemnitz	188
Danzig	239
Dortmund	44
Dresden	45. 140. 188
Düsseldorf	92
Elberfeld	189. 283
Essen	93
Freiburg i. Br.	283
Genf	189
Gießen	239
Graz	46
Hagen i. W.	284
Heidelberg	93
Karlsruhe	94
Kassel	46
Kiel	94
Köln	47. 95. 189
Konstanz	284
Kopenhagen	190
Leipzig	47. 190
Lodz	141
Lübeck	285
Magdeburg	95
Mainz	239
München	48. 142
Münster i. W.	286
New York	286
Nordhausen a. H.	240
Osnabrück	287
Pforzheim	287
Posen	240
Prag	95
Rostock i. M.	287
Schwerin i. M.	95
Sondershausen	95
Stettin	240
Straßburg i. E.	191
Wien	143
Wiesbaden	144
Zürich	96. 192. 288

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES VIERZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1914/15)

Abela (Kantor) 253.
Abendroth, Hermann, 44. 48. 93. 95. 190. 238. 285.
Abert, Joseph, s. Totenschau XIV. 14.
Abonnementskonzerte (Zürich) 96. 192.
Achsel, Wanda, 87. 185. 190.
Agricola 165.
Ailbout, Hans, 89.
Akademie, Musikalische (München), 142. 143.
d'Albert, Eugen, 72. 182. 263. 264. 265.
d'Albert, Hermine, 42.
Aldegreven 20.
Alfermann, Marianne, 87.
Alkan, Ch. H. V., 269.
Altdorfer 20.
Altmann-Kuntz, Margarete, 239.
Alving, Karl, 235.
Alwin, Karl, 91.
Amato, Pasquale, 282.
Ambros, A. W., 16.
Ambrosius, H., 47.
Amft, Georg, 135.
Amman, Jost, 20.
Amsel, Ella, 140.
Anacker, A. F., 229.
Anders, Heinrich, 47.
Andreae, Volkmar, 96.
Andreas von Kreta 135.
Ansermet (Kapellmeister) 189.
Ansorge, Conrad, 72. 139. 140. 240.
Ansorge, Margarete, 140.
Appel, Karl Fr., 182.
Arbeiterzeitung (Wien) 216.
Arend, Max, 35.
Aristoteles 81.
Arlo-Schlesinger, Henny, 287.
Armbrust, Walter, 183.
Arndt, Ernst Moritz, 189.
v. Arnim, Achim, 19.
Arnold, Fr. Wilh, 16.
Aron, P., 237.
Artz, Carl Maria, 89. 137.
Auber, D. E., 248.
Auerbach, Felix, 135.
Auner, Karl, 45.
Autenrieth, Lia, 283.
Baal, A. W., 287.
Bach, Joh. Seb., 10. 18. 35. 36. 41. 43. 46. 51 ff (Beethovens Neunte Symphonie und J. S. B. I.). 64. 75. 80. 88. 89. 90. 92. 93. 94. 95. 99 ff (Beethovens Neunte Symphonie und J. S. B. Schluß). 131. 136. 140. 141. 142. 162. 165. 180. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 222. 236. 237. 239. 240. 248. 253. 254. 255. 258. 259. 283. 285. 286. 287. 288.
Bach-Jahrbuch 61.
Bach, K. Ph. E., 131. 137.
Bach, Wilh. Friedemann, 89.
Bach-Verein (Barmen) 236.
Bach-Verein (Braunschweig) 92.
Bach-Verein (Heidelberg) 93.
Bach-Verein (Karlsruhe) 94.
Bach-Verein (Leipzig) 191.
Bachmann, Hermann, 38.
Bachmann, Walter, 189.
Backer-Gröndahl, Agathe, 90.
Backhaus, Wilhelm, 46. 90. 94. 143. 239.
Bader, Georg, 186.
Bahling, Hans, 234.
Balakirew, Mili, 136.
Baley, Stefan, 279.
Bandler, Heinrich, 94.
Barbiera, Raffaello, 126.
Barblan, Otto, 189.
Barck, Cornelius, 235.
Bargiel, Woldemar, 94. 188.
Barmas, Issay, 136.
Baron 13.
Barth, J. A., 279.
Barth & Rebholz 280.
Bärtich, Rudolf, 188.
Bartsch, Gertrud, 235.
Baruch, Friedemann, 42.
Baselt, Fritz, 182. 233.
Batka, Richard, 266.
Battke, Max, 85. 281.
Bauer, Friedrich, 85.
Bauer, Harold, 286.
Bauer, Moritz, 134.
Bauer-Ziech, Melanie, 141.
Baum, Karl, 87. 235.
Baumann, Alfred, s. Totenschau XIV. 13.
Baumann, Ludwig, 94.
v. Baußnern, Waldemar, 72.
Bechler-Rahm 224.
Becht, Ella, 284.
Becker, Albert, 288.
Becker, C. F., 229.
Becker, E., 44. 45.
Becker, Fritz, 90. 237.
Becker, Hugo, 42.
Becker, Reinhold, 44.
Becker, Willy, 185.
Beckershaus, Frida, 94.
van Beethoven, Ludwig, 4. 5. 6. 7. 10. 23. 25. 41. 42. 44. 45. 46. 47. 48. 51 ff (B.s Neunte Symphonie und Joh. Seb. Bach. I.). 64. 68. 80. 89. 90. 92. 93. 94. 95. 96. 99 ff (B.s Neunte Symphonie und Joh. Seb. Bach. Schluß). 139. 140. 142. 143. 144. 173. 178. 180. 181. 183. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 216. 219. 222. 227. 229. 234. 236. 238. 239. 240. 244. 247. 248. 255. 275. 276. 277. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Beham 20.
Behr, Otto, 181.
Beines, Karl, 284.
Beißenherz, Henry David, s. Totenschau XIV. 17.
Bellini, Gian, 48.
Benas, Gertrude, 91.
Bender, Paul, 143. 190.
Benjamin, Anton J., 136.
Berber, Felix, 191.
Berend, Fritz, 283.
Berens, Hermann, 136.
Berger, Rudolf, s. Totenschau XIV. 13.
Berger, Wilhelm, 44. 72. 92.
Berlioz, Hector, 18. 177. 224. 225. 227. 269.
Bernardi, Bernardo, 40.
Bertini, Henri, 136.
Bertram, Christel, 189.
Besardo 13.
Besserer, Erica, 285.
Biden, Sydney, 91. 92. 140.
Bie, Oskar, 222.
Bieler, August, 92.
Bienert, Karl, 284. 285.

Bienert-Boserup, Annette, 285.
Bierbaum, O. J., 266.
Binder, August, 284.
Binder, Max, 235.
Bischoff, Johannes, 38. 91. 139.
v. Bismarck, Otto, 127. 180. 182. 185. 276. 285.
Bittner, Julius, 182. 264. 265.
Bizet, Georges, 86.
Bläservereinigung der Karlsruher Hofkapelle 287.
Blaesing, Felix, 233.
Blaß, Robert, 184.
Blech, Leo, 39. 234. 264. 265.
Bloch, Ernest, 189.
Bloem, Walter, 266.
Blücher, Fürst, 230.
Blüthgen, Viktor, 266.
Blüthner-Orchester 89. 91. 140. 186. 240.
Blumenthal, Olga, 234.
Boccherini, Luigi, 192 (Bild).
Bodan (Konstanz) 285.
Boehe, Ernst, 143.
Boel, Willy, 235.
de Boer, Willem, 96.
Boerlage-Reyers, Charlotte, 42.
Boerresen, Hakon, 190.
Boeser, Paul, 283.
Böhm, Jul., 220.
Böhmer, Elisabeth, 43.
Bohnen, Michael, 47.
Bolz, Oskar, 39.
Bommer, Martha, 139.
Le Borne, Fernand, 189.
Bornemann, Heinrich, 283.
Bortz, Alfred, 140.
Borwick, Leonard, 286.
Bosch, Catharina, 191.
Bosch, Friedel, 285.
v. Bose, Fritz, 47.
Bosetti, Hermine, 239. 285.
Boskoff, Georges, 189.
Bosse, Gustav, 35.
Brahms, Johannes, 19. 23. 36. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 48. 66. 68. 69. 71. 80. 84. 88. 89. 90. 92. 93. 94. 95. 136. 140. 144. 180. 188. 189. 190. 191. 192. 229. 236. 238. 239. 240. 248. 273. 280. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Brandenberger, Ernst, 87.
Brandes, Friedrich, 47.
Brant, Sebastian, 19.
Braun, Eddy, 89. 91.
Braun, Ernst, 37.
Braun, Friedrich, 39. 44.
Braun, H., 235.
Braunfels, Walter, 264.
Brauer, Max, 94.
Bräuner, Else, 40.
Brecher, Gustav, 42. 87. 185. 190.
Brede, Dr., 47.
Breitenfeld, Richard, 189.
Breitkopf & Härtel 17. 35. 36. 37. 134. 135. 136. 183. 188. 232. 279. 281.
Brentano, Clemens, 19. 230.
Brentano, F., 279.
Brenner, Hanna, 284.
Brockhaus, Max, 85.
Brodersen, Friedrich, 40. 143.
Brodersen (Komponist) 190.
Brömse-Schünemann, Else, 191.
Bruch, Max, 46. 90. 93. 141. 188. 191. 240. 283. 284.
Brückler, Hugo, 69.
Bruckner, Anton, 89. 92. 144. 187. 188. 220. 276. 277. 285.
v. Brühl, Graf, 230.
Brüll, Ignaz, 262. 263. 265.
Brun, A., 41.
Brun, Fritz, 288.
Brunner 136.
Büchel, Hermann, 88.
v. Bülow, Hans, 126. 127. 227. 269. 275.
Bulthaupt, Heinrich, 266.
Bungert, August, 263. 264. 265.
Bunk, Gerard, 44. 45.
Burgkmeier, Hans, 20.
Burgmüller, Friedrich, 136.
Burmeister, Richard, 90.
Burmester, Willy, 93. 95. 190. 240. 285.
Burns, Robert, 257.
Burrian, Karl, 95.
Busch, Adolf, 92. 188. 191.
Busch, Dora, 186.
Busoni, Ferruccio, 35. 36. 183. 224. 225. 265. 286.
Büssel, Robert, 39.
Buths, Julius, 92. 93.
Büttner, Fritz, 39.
Büttner, Max, 235. 287.
Buxtehude, Dietrich, 75.
Byron, Lord, 70.
Cäcilia (Zeitschrift) 220.
Cäcilienverein (Kopenhagen) 190.
Cahier, Charles, 88. 190.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 45. 286.
Calandro, Jacob, 76.
Calderon 38.
Camoes 267. 269.
Candidus 69.
Capus, Alfred, 3.
Carissimi, Giacomo, 189.
Carlyle, Thomas, 78.
Caro (Sänger) 88.
Carracci, Agostino, 96.
Carracci, Annibale, 96.
Carracci, Antonio, 96 (Bild).
Carracci, Lodovico, 96.
Carreño, Teresa, 42. 89. 141.
Carulli, Ferdinando, 19.
Caruso, Enrico, 282.
Casals, Pablo, 286.
v. Catopol, Elise, 282.
Challier sen., Ernst, 231.
Chamberlain, Houston, 133.
v. Chamisso, Adelbert, 66. 256.
Cherubini, Luigi, 80. 220. 283.
v. Chézy, Helmina, 38. 86.
Chilesotti, Oskar, 16.
Chodounsky, Stefan, 234.
Chop-Groenevelt, Celeste, 89. 95.
Chopin, Frederic, 41. 42. 44. 47. 90. 94. 96. 133. 136. 137. 227. 236. 245. 268. 269. 272. 273.
Chor, Gemischter (Zürich), 96. 288.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 41.
Chor, Philharmonischer (Kassel), 46.
Chor, Philharmonischer (Lübeck), 285.
Chorverein (Freiburg i. Br.) 284.
Chorvereinigung, Neue (Berlin), 42.
Chrysander, Friedrich, 93. 258.
Claudius, Matthias, 134.
Clément, Edouard, 234.
Clementi, Muzio, 136. 182.
v. Clere, Ernst Günther, 92.
Clerron, Elly, 39.
Cohn, Carl, 237.
Concertgebouw-Orchester 88.
Concordia (Freiburg i. Br.) 284.
Conrad, Albert, 87.
Corbach, Karl, 95. 285.
Corelli, Arcangelo, 44.
Corinth, Lovis, 67.
Cornelis, Evert, 88.
Cornelius, Peter, 42. 44. 67. 68. 93. 135. 234. 282. 285.
Cotta'sche Buchhandlung Nachf., J. G., 136.
Cramer, Joh. B., 136.
Cronegk, Berta, 87.
Croner, Helene, 90.
Crusius, O., 280.
Culp, Julia, 286.
Czerny, Carl, 124. 136.
Daffner, Hugo, 92. 186. 187.
Dahn, Felix, 266.
v. Dameck, Hjalmar, 43. 44. 91.
Davidsohn, Magnus, 186.
Debogis, M.-L., 189.
Debussy, Claude, 64. 136.
Dechert, Fritz, 42.
Dechert, Hugo, 41.
Deckert, Willy, 285.
Decsey, Ernst, 70.
Deffner, Oskar, 93. 94.
Degerberg 46.
Dehmel, Richard, 71. 72. 233. 280.
Dehmlow, Hertha, 41. 239. 240.
Delius, Frederik, 64.

Denera, Erna, 185.
Denys, Thomas, 47. 88. 93.
Deppe, Ludwig, 183.
Dern (Kammermusiker) s. Totenschau XIV. 17.
Dessau, Bernhard, 41. 89.
Dessoir, Max, 28.
Dewitz, J., 37.
Diabelli, Antonio, 220.
Diedel-Laaß, Gertrud, 39.
Dieffenbrugger, Magnus, 13.
Diehl 45.
Diener, Fritz, 185.
Dillmann, Alexander, 92. 93. 285.
Dittberner, Johannes, 85.
Doebber, Johannes, 140. 265.
v. Dohnanyi, Ernst, 95.
Dohrn, Georg, 187. 188.
Dölitzscher, Elfriede, 235.
Dopler, Marie, 39. 44. 282.
Dopper, Cornelis, 88.
Dornay, Louis, 88.
Draeseke, Felix, 47. 230.
Dreililien (Verlag) 280.
Dreisewerd, Jacob, 234.
Drobisch, Moritz Wilhelm, 181.
v. Droste-Hülshoff, Annette, 66. 68.
Dubitzky, Franz, 128.
Duncker, A., 255.
Dürer, Albrecht, 20. 32. 64.
Duvernoy 136.
Dux, Clare, 38. 92. 139. 188. 239.
Dvořák, Anton, 41. 96. 188. 192. 239. 283. 285. 287.
Dwelshauvers, Victor Felix, s. Totenschau XIV. 15.
Easton, Florence, 235.
Ebenstein, Victor, 139.
Ebner, Adalbert, 189.
Eckel, Chr. Gerh., 233.
Eckert, Emil, 93.
Écorcheville, Jules, s. Totenschau XIV. 14. 274. 275.
Ehrmann, August, s. Totenschau XIV. 17.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 19. 65. 66. 78. 143. 256.
Eisenberger, Severin, 240.
Elb, Margarete, 39. 92.
v. Eles, Maria, 288.
Elgar, Edward, 232.
Elisabeth, Königin v. England, 80.
Elsmann, Alfred, 188.
Engel, Gustav, 181.
Engel, Werner, 86. 184.
Enke, Otto, 44. 45.
Epstein, Lony, 239.
Espenhahn, Fritz, 91.
Erb, Carl, 236.
Erb, J. M., 265.
Erdmannsdörffer, Frl., 94.
Erhard, Hanne, 141.
Erk, Ludwig, 19.
Erler, Hermann, 281.
Erler-Schnaudt, Anna, 45. 143.
Ermold, Ludwig, 39. 86.
v. Ernst, Mary, 40.
Eschment, Maria, 45.
Essigmann, Friedrich, s. Totenschau XIV. 17.
Eugster (Sängerin) 285.
Eulenberg, Herbert, 72.
Euler, Leonhard, 237.
Evertz, Walter, 45.
Eybler, Joseph, 220.
van Eyken, Heinrich, 37.
Faber, Hans Joachim, 87.
Falke, Gustav, 72.
Fall, Leo, 234.
v. Fangh, Freyda, 40.
Färbach, Alfred, 87.
Farrar, Geraldine, 282. 283.
Faßbänder, Peter, 288.
Fauth, Albert, 287.
Feigerl, Rudolf, 188.
Feinhals, Fritz, 185. 235.
Felser, Frida, 235.
Feuerbach, Anselm, 64.
Fichte, Joh. Gottlieb, 180.
Fiebiger, Erna, 138.
Fiedler, Max, 89.
Field, John, 181.
Fink, Marie, 87.
Fischer, Albert, 46. 95.
Fischer, Carl, 232.
Fischer, Dr., 234.
Fischer, Edwin, 139.
Fischer von Erlach 218.
Fischberg, Arnold, 237.
Fleck, Fritz, 72. 190.
Fleischer, Felix, 284.
Flemming 89.
Flesch, Carl, 42. 46. 48. 90.
Flockenhaus, Ewald, 283.
Flohr, Hubert, 93.
v. Florentin-Weber, Paula, 40.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 86. 262.
Fochler, Klemens, s. Totenschau XIV. 16.
Fock, Dirk, 135.
Forchhammer, Ejnar, 138.
Först, H. D., 94.
Foerster, Adolph M., 232.
Forti, Elena, 86.
Francillo-Kaufmann, Hedwig, 91. 235. 236.
Franck, Joh. Wolfgang, 85.
Francke, Aug. Herm., 253.
Franke, Fr. Wilhelm, 190.
Franz Joseph, Kaiser, 233.
Franz, Richard, 39.
Franz, Robert, 66. 69. 253ff (R. F.). 288 (Bild).
Frauenbildungsverein(Straßburg) 191.
Freiesleben, Gerhard, 231.
Frenkel, H., 47.
v. Frenkel-Nast, Minnie, 235.
Frey, Emil, 189.
Frey, Martin, 85. 233. 280.
Freylinghausen 253.
Fricke, Richard, 37.
Fried, Oscar, 72.
Fried, Richard, 88.
Frieder, Karlhans, 37.
Friedfeldt, Mara, 87.
Friedlaender, Max, 256.
Friedman, Ignaz, 44. 141.
Friedman, Sophie C., 139.
Friedrich der Große 81.
Friedrich Wilhelm I., König von Preußen, 81.
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen, 192.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, 81.
Friedt, Franz, 45.
Fröhlich, Alfred, 40.
Fröhlich-Förster, Hermine, 40.
Fromm, Ilse, 285.
Frotzler, Karl, 238.
Frühauf, Arnold, 44. 186.
Fuchs, Stanislaus, 235.
Führer, Anna, 47. 191.
Fuhrmeister, Fritz, 85.
Funck, Therese, 82. 189.
Furtwängler, Wilhelm, 91. 236. 285.
v. Gabain, Anna, 92. 187.
Gabrilowitsch, Clara, 286.
Gabrilowitsch, Ossip, 286.
Gaede, Margarete, 283.
Gaertner, Walter, 87. 185.
Gambke, Fr., 135.
Gambke, Martin, 233.
Gambke (Musikdirektor) 240.
Garibaldi 127.
de Garmo, Harry, 138.
Gard, Hilda, 87.
Gast, Peter, 263.
Gatti-Casazza 282.
Gemünd, Karl, 86. 87. 189.
George, Stefan, 71.
Gerhardt, Elena, 45. 286.
Gerhardt, Reinhold, 191.
v. Gerlach, Artur, 282.
Gerle, Hans, 17.
Gernsheim, Friedrich, 286.
v. Gerstenberg, H. W., 31.
Geibel, Emanuel, 32. 232. 256.
Gesangverein, Elberfelder, 189. 283.
Gesangverein, Erkscher, 186.
Gesangverein, Hennigscher, 240.
Gesangverein, Städtischer (Hagen i. W.), 284.
Gesangverein, Kieler, 94.

Gesangverein, Rühlscher, 192.
Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten (Dresden) 188.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 88. 186.
Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 44. 45.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 47.
Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen 92.
Gewandhaus-Konzerte 47. 188. 190.
Giesebrecht 66.
Giesen, Carl, 40.
Giordano, Umberto, 282.
Gitarrefreund, Der (München), 18.
Giuliani, Mauro, 19.
Gura, Hermann, 89.
Glasenapp, Carl Friedrich, s. Totenschau XIV. 17.
Gleß, Julius, 185.
Glinka, Michael, 248.
Glock, Joh. Philipp, 182.
Gluck, Alma, 286.
Gluck, Chr. Willibald, 35. 39. 76. 92. 96. 180. 223. 234. 283. 285.
Goethe, Joh. Wolfgang, 19. 64. 65. 66. 70. 78. 134. 180. 256. 284.
Goette, Elfriede, 45. 186. 286.
Goetz, Hermann, 96. 234. 282.
van Gogh, Vincent, 64.
Gogl, Rupert, 138.
Göhler, Georg, 137. 220. 232. 285.
Goldmark, Karl, 40. 46. 95. 188. 238. 262. 263. 264. 265. 285.
Golmer, Frida, 138.
Gomes, A. C., 273.
Gorn, Kurt, 92.
Gorter, Albert, 239. 264.
Göschen, Sammlung, 35.
Gotter, Fr. Wilh., 134.
Gottfried v. Straßburg 19.
Gottschalk, L. M., 267.
Götze, Ernst, 287.
Götze, Marie, 95. 139. 285.
Götze, Wilhelm, 233.
Götzl, Anselm, 264.
Grabert, Martin, 85.
Grädener, Hermann, 135.
Graener, Paul, 235. 236.
Graf, Emil, 235. 283.
Grainger, Percy, 286.
Gratl, Maximilian, 39.
Gregor, Josef, 280.
Gregory, Elsa, 139.
Grétry, A. E. M., 137.
Gretscher, Philipp, 84. 135.
Grieg, Edvard, 8. 36. 45. 88. 137. 140. 188. 268. 269. 270. 271. 273. 285. 286.
Grillparzer, Franz, 118. 217.
Grimm, J. O., 286.
Grimm-Mittelmann, Bertha, 190.
Gröbke, Adolf, 41.
Grondona, Emma, 87.
Grosch, G., 47.
Große, Hedwig, 281.
Grote jr., Robert, 236.
Grünfeld, Heinrich, 41. 89.
Gruppe, Otto, 69.
Gruselli, Fritz, 138.
Grüters, Hugo, 232.
Gubitz, Fr. Wilh., 230.
Guimaraës 273.
Gulbins, Max, 281.
Guller, Marguerite, 189.
Gumpert, Julian, 92. 93. 189.
Günther, Karl, 236.
Günther-Vetter, Else, 235.
Günzburg, Mark, 90.
Günzel-Bengell, Else, 87. 282.
Gura, Hermann, 45. 95. 239. 285. 288.
Gura-Hummel, Annie, 89.
Gürzenich-Chor 190. 238.
Gürzenich-Konzerte 95. 189.
Gürzenich-Orchester 190. 238.
Guszalewicz, Alice, 40. 185.
de Haan-Manifarges, Pauline, 88.
Haas, Joseph, 92.
Haas, Robert, 280.
Haberbier, Ernst, 183.
Haberl, Benno, 189.
Hafgren-Waag, Lilly, 38. 284.
Hagen, Otfried, 39.
v. Haken, Max, 141.
Halévy, J. F. E., 87. 177. 184. 185.
Hallé, Lady, 190.
Hallwachs, Carl, 46.
Halvorsen, Johan, 136. 141.
Hamm, Adolf, 284.
Hammer, Birger, 90.
Händel, Georg Friedrich, 43. 44. 46. 47. 48. 80. 91. 92. 93. 96. 141. 162. 166. 185. 186. 188. 189. 191. 238. 240. 253. 254. 258. 287.
Handschuh, Anni, 87.
Hanfstaengl, Erich, 40.
Hanke, Fritz, 235.
Hansen, Paul, 184.
Hansen, Willi, 136.
Hansjakob, Heinrich, 266.
Harder, Knud, 190.
Hart, Gebrüder, 71.
Hartmann, Ella, 287.
Hartmann, Else, 39.
Hartmann, Georg, 39.
Harzer 89.
Hasse, Aline, 287.
Hasse, Karl, 188. 287.
Hasse, Max, 234.
Hasseldieck, Christoph, s. Totenschau XIV. 14.
Haßler, H. L., 279.
Hauptmann, Gerhart, 72.
v. Hausegger, Siegmund, 72. 277.
Havemann, Gustav, 46. 192. 288.
Haydn, Joseph, 39. 45. 46. 47. 61. 88. 93. 94. 102. 104. 140. 141. 174. 185. 188. 189. 216. 217. 219. 220. 227. 236. 239. 283. 286. 288.
Haydn, Michael, 220.
Haym, Hans, 189. 283.
Hebbel, Friedrich, 64. 66. 68.
Hecker, Siegmund, 282.
Hegner, Anna, 284.
Heine, Heinrich, 19. 64. 65. 66. 70. 256. 257. 258.
Heinemann, Alexander, 43. 139. 186. 240.
Heinemann, Käthe, 91.
Heinemann, Wilhelm, 91.
Heinrich, Arthur, 182.
Heller, Josef, 235.
Heller, Stephen, 183.
Heller-Halberg, Friedrich, 235.
Helling-Rosenthal, Ilse, 47. 287.
Helmholtz, Hermann, 181. 237.
Helt, Heinz, 17.
Henckell, Karl, 71.
Henke, Waldemar, 186.
Henning, Max, 90.
Hensel, Heinrich, 89. 92. 93. 284.
Henselt, Adolph, 183.
Herbeck, Johann, 220.
Herder, Joh. Gottfried, 134.
Hermann, Hans, 93. 139.
Hermann, Reinhold, 265.
Herold, Wilhelm, 138.
Herodot 179.
den Hertog, H. J., 88.
Hertz, Alfred, 283.
Herz, Henri, 136.
Hesses Verlag, Max, 82.
Heß, Ludwig, 41. 48. 187. 239. 287.
Heß, Myra, 88.
Heß, Willy, 41. 46.
Heß-Quartett 91. 240.
Heß van der Wyk, Theodor, 187.
Heuberger, Richard, 262. 264. 265.
Heuser, Ernst, 72. 135.
Hieber, Theodor, 235.
Hildebrand, Camillo, 42.
Hiller, Ferdinand, 278.
Hindermann, Paul, 288.
Hinrichs, Maria, 254.
Hirsch, Carl, 135.
Hirt, Fritz, 94. 239.
Hirtz, Alfred, 280.
Hjorth, Rosa, 235. 283.
Hobrecht 279.
Hochheim, Paul, 39. 86. 184. 282.

Hoffmann, D. F., 45.
Hoffmann, Hermine, 40.
Hoffmann-Onegin, Lilly, 41.
Hofkapelle (Braunschweig) 92.
Hofkapelle (Karlsruhe) 94. 287.
Hofkapelle (Schwerin) 287. 288.
Hofmann, Josef, 286.
v. Hofmannsthal, Hugo, 71. 266.
Hofmeier, Andreas, 285.
Hofmeister, Friedrich, 182.
Hofmüller, Karl, 93.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 45. 188.
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 92. 95. 240. 285. 286. 288.
Höhne, A., 236.
Holbein, Hans, 64.
Hölderlin, Friedrich, 64.
Holtschneider, Carl, 44. 45.
Holtschneider-Konservatorium 45.
Hölty, Ludwig, 134.
Honrath, Maria, 235.
Hörder, Käte, 286.
Horn, Camillo, 43. 143.
Hornemann, Helene, 87.
van Horst, Viktor Erik, 138.
Hösl, Marie, 235.
Hoyer, Karl, 84. 188.
Huber, Hans, 183. 192. 288.
Huch, Ricarda, 71.
Hug & Co. 279.
Hummel, Joh. Nep., 136. 220.
Hummelsheim, Anton, 39.
Humperdinck, Engelbert, 185. 236. 263. 264. 265. 282.
Hungar, Lili, 284.
Hunold, Erich, 87. 283.
Hurum, Alf, 90.
v. Hutten, Ulrich, 183.
Hüttner, Georg, 44. 45.
Hüttner-Konservatorium 44. 45.
Illing, Arthur, 236.
Illmer, Gustav, 90.
Imme, Elisabeth, 189. 282.
d'Indy, Vincent, 189.
Institut für Kirchenmusik, Kgl. Akademisches, 26.
Instrumentalverein (Pforzheim) 287.
Irrgang, Bernhard, 89. 186. 240.
Islaub, Jean, 87.
Isola 144.
Istel, Edgar, 264.
Ivogün, Marie, 96.
Jacobi 134.
Jadlowker, Hermann, 236.
Jäger, Rudolf, 47. 87. 191.
Jahrbücher, Hallesche, 253.
Jakobowski, Ludwig, 71.
Jakobsohn, Siegfried, 4. 7.
Jalowetz, Heinrich, 236.
Jandy (Sängerin) 46.
Janssen, Julius, 44. 45.
Jaques-Dalcroze, Émile, 8. 126. 189.
Järnefelt, Armas, 188.
Jay-Seideneck, Hertha, 94.
Jelmoli, Hans, 285.
Jemnitz, Alexander, 36.
Jensen, Adolf, 46. 69. 135. 136.
Jeritza, Mizzi, 234.
Joachim, Joseph, 258.
Johannsen, Heinrich, 94.
Josef II., Kaiser, 218.
Josquin 279.
Judenkunig, Hans, 17.
Jülich, Else, 235.
Jung, August, 83. 84.
Jung, Rudolf, 235. 283. 284.
Jüngst, Hugo, 188.
Kaempfert, Anna, 142. 189. 283.
Kahl, Oskar, 279.
Kahler, Margarete, 87.
Kahn, Robert, 42. 72.
Kahnt Nachf., C. F., 85. 135. 232.
Kaiser, Alfred, 264. 265.
Kalbeck, Max, 266.
Kampen, Hermann, 137.
Kämpf, Karl, 89. 90.
Kammermusikfest, 7. Freiburger, 283.
Kammermusikvereinigung, Lübecker, 285.
Kant, Imanuel, 81.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 41. 88. 139.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 45.
Kapelle, Kgl. (Kassel), 46.
Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 190.
Kapelle, Städtische (Chemnitz), 188.
Kapelle, Städtische (Mainz), 239.
Kapp, Julius, 144.
Karg-Elert, Sigfrid, 90. 187.
Karl (Sängerin) 285.
Kase, Alfred, 47. 191.
Kasia 135.
v. Kaskel, Karl, 264. 265.
Kasselmann, Clemens, 39.
v. Kaulbach, Wilhelm, 276.
Kaun, Hugo, 44. 84. 95. 187. 281.
Keller, Albert, 94.
Keller, Gottfried, 66. 70.
Keller, Hans, 40.
van Kempen, Jacob, 88.
Kempter, Lothar, 283.
v. Kerékjártó, Duci, 237.
Kern 89.
Kerner, Justinus, 70.
Keßler, Ferdinand, 237.
Keyl, B. Hans, 137.
Kiel, Friedrich, 94. 185.
Kienzl, Wilhelm, 87. 185. 262. 263. 264. 265.
Kieß, August, 40.
Kindling, Annie, 96.
Kirchner, Theodor, 188.
Kirnberger, Joh. Ph., 237.
Kirchenchor, Evangelischer (Pforzheim), 287.
Kirchhoff, Walther, 46. 238. 283.
Kistler, Cyrill, 262. 265.
Kistner, Fr, 31.
Kiß, Johanna, 93.
Kittel'scher Chor, Bruno, 41.
Klausner (Kapellmeister) 288.
Kleffner, August, 234.
Klein, Josef, 92. 93.
Klein, Karl, 92. 93.
v. Kleist, Heinrich, 230.
Kleitz, Otto, 283.
Klemm, C. A., 181. 232.
Klemperer, Otto, 88.
v. Klenau, Paul, 144. 185. 235. 283.
Klengel, Julius, 141.
Klinger, Max, 69.
Klinghammer, Erich, 235.
Klingler, Karl, 41.
Klingler-Quartett 42. 186. 239. 240. 286.
Klose, Amelie, 94.
Klose, Friedrich, 94. 264.
Klopstock, F. G., 134.
Klughardt, August, 288.
Knappertsbusch, Hans, 87. 282.
Knoche, Emmy, 92.
Knote, Heinrich, 95.
Knüpfer, Paul, 41. 185. 186. 235.
Koboth, Irma, 143.
Koch, Brunhilde, 92.
Koch, Friedrich E., 88.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 47. 188.
Koegel, Martin, 39.
Köhler, Louis, 136.
Köhler, W., 279.
Kohmann, Anton, 287.
Kollwitz (Sänger) 88.
Kömper, Karl, 286.
Konewsky, Eugenie, 189.
König, Eberhard, 41.
König, Wilhelm, 92. 93.
Konservatorium, Hochsches, 192.
Konzerte, Philharmonische (Bremen), 92.
Konzerte, Philharmonische (Prag), 95.
Konzertgesellschaft (Barmen) 236.
Konzertgesellschaft (Hagen i. W.) 284.
Konzerthaus-Quartett, Wiener, 46.
Konzertverein, Dänischer, 190.
Konzertverein (München) 48.
Konzertverein (Nordhausen a. H.) 240.
Köpf, J., 240.

Köpken 134.
Kopp, Annie, 86.
Kormann, Hans Ludwig, 191.
Körner, Theodor, 230. 285.
Korngold, Erich Wolfgang, 46.
Kosegarten, Ludwig Th., 134.
Kothe, Robert, 20. 45. 240.
v. Kotzebue, A., 190.
Kötzschke, H. 47.
v. Kralik, Richard, 218.
Kramer, Frl., 45.
Kramm, Else, 39.
Krampe, Heinrich, 286.
Kraus, Ernst, 235.
v. Kraus, Felix, 48.
Kraus, Max, 283. 285.
Krehl, Stephan, 47.
Kreisler, Fritz, 48. 286.
Kremser, E., 94.
Kretschmer, Edmund, 262. 265.
Kretzschmar, Hermann, 44. 183. 279.
Kreutzer, Conradin, 220.
Kreutzer, Rodolphe, 89. 93. 191. 285.
Kriegeskotten, Fr., 280.
Kriegsmann, Paul, 233.
Kriegsmännerchor (Pforzheim) 287.
Kris, Emeric, 93. 285.
Kronenberg, Eugen, 189.
Kronke, Emil, 36. 141. 188. 267.
Kroyt, Boris, 140.
Krüger, Alice, 283.
Krüger, Emmy, 96.
Krüger, G., 44.
Krüger & Co. 37.
Kruse, Anna, s. Totenschau XIV. 13.
Kruse, Wilhelm, 41.
Kuhlau, Friedrich, 134.
Kühlborn, Heinrich, 190.
Kuhlenkampf 265.
Kuhlenkampff-Post, Georg, 91.
Kühn, Ludwig, 94. 287.
Kuhn, Paul, 143.
Kullak, Franz, 81.
Kultur, Die (Zeitschrift), 219.
Kunsemüller, Ernst, 94.
Kurt, Melanie, 282.
Kutschka, G., s. Totenschau XIV. 16.
Kutzschbach, Hermann, 86. 140. 188.
Kwast, James, 93.
Kwast-Hodapp, Frieda 43. 93. 186.
Laber, Heinrich, 143.
Lalo, Edouard, 237.
Lagenpusch, Felix, 39.
Langendorff, Frieda, 184.
Langenhan-Hirzel, Anna, 143.
Langer, Ferdinand, 94.
Landeker, Siegfried, 39.
Lassen, Eduard, 94.
Lassus, Orlandus, 279.
László, Sándor, 140.
Lauber, Joseph, 189.
Laubenthal, Rudolf, 39.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 40.
Laugs, Robert, 46. 284.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 190.
Laurischkus, Max, 43.
Lawaczek, Martha, 93.
Lebert, S., 136.
Lederer-Prina, Felix, 89.
Lee, Elisabeth, 237.
Leffler, Robert, 40.
Leffler-Burckard, Marta, 38. 41.
Legband, Paul, 235.
Legnani, Luigi, 19.
Léhar, Franz, 39.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 188.
Lehrergesangverein (Dortmund) 44.
Lehrergesangverein (Elberfeld) 189. 283.
Lehrergesangverein (Hagen i.W.) 284.
Lehrergesangverein (Karlsruhe) 94.
Lehrergesangverein (Kiel) 94.
Lehrerinnengesangverein (Berlin) 186.
Lehrer-Sängerbund (Stettin) 240.
Lehmann (Adreßbuch) 219.
Lehmann, Ernst, 39.
Lehmann, Lilli, 42. 259.
Leisner, Emmi, 44.
Leistikow, Walter, 67.
Leman, Hugo, 41.
Lemcke, Carl, 69.
Lemoine 136.
Lenau, Nikolaus, 65. 66. 68. 256. 257.
Léon, Viktor, 266.
Leonard, Lotte, 285.
Leonardo da Vinci 276.
Leoncavallo, Ruggiero, 3. 8. 126.
Leoni 282.
Leopold I., Fürst v. Anhalt-Dessau, 246.
Leßmann, Eva, 41.
Leuckart, F. E. C., 37. 84. 85. 135.
Leupold 232.
Levi, Hermann, 40.
Levizki, Mischa, 90.
Levy, Alexander, 271.
Levy, Casa, 271.
Levy, Luiz, 271.
Lewin, Gustav, 280.
Lex, André, 271.
Leydhecker, Agnes, 47.
v. d. Leyen, R., 69.
Liadow, Anatol, 136.
Lichtenstein 230.
Lichnowsky, Fürst, 51.
Lichtwark, Karl, 285.
Lickl, Joh. Georg, 220.
Liebermann, Max, 67.
Liebermann-Roßwiese, Erich, 191.
Liebstöckl, Hans, 234.
Liederhalle (Karlsruhe) 94.
Liederkranz, Heidelberger, 94.
Liedertafel, Berliner, 89.
Liedertafel, Dresdener, 188.
Liedertafel (Mainz) 239.
Liepmannssohn, Leo, s. Totenschau XIV. 17.
Liesenhoff, Frau, 44.
v. Liliencron, Detlev, 64. 65. 68. 71. 72.
v. Liliencron, Rochus, 19.
Lindemann, Fritz, 44. 240.
Lindemann, Gertrud, 87.
Linkenbach-Hildebrand, Henny, 42.
Linnemann, R., 231.
Lipps, Theodor, 28. 35.
Lissauer, Ernst, 72. 181. 188.
Lißmann, Hans, 87. 188.
Lißmann, Eva Katharina, 42. 188.
Liszewsky, Tillman, 235. 284.
Liszt, Franz, 41. 42. 45. 46. 47. 71. 95. 96. 134. 136. 140. 141. 142. 183. 186. 220. 227. 229. 230. 238. 254. 255. 270. 272. 283. 284. 288.
Litolff, Collektion, 33.
Lobstein, L., 94.
Loewe, Carl, 44. 66. 69. 94. 95. 286. 288.
Lohse, Otto, 87. 235. 263.
Löltgen, Adolf, 40. 234.
Löns, Hermann, 137.
Lorentz, Alfred, 40. 94.
Lorenz, Alfred, 135.
Lortzing, Albert, 40. 86. 185. 234. 282.
Loschky, Wilh. Mathias, 37.
Lothar, Rudolf, 266.
Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, 183.
Löwe, Ferdinand, 144.
von und zu Löwenstein (Sängerin) 46.
v. Luba, Pia, 235.
Lubrich sen., Fritz, 36.
Ludewigs-Korte, Lisa, 235.
Ludwig, Franz, 95. 284.
Ludwig-Howorka, Ena, 95.
Luedtke, Hans, 186.
Lueger, Carl, 217.
v. Lukasiewicz, Franz, 236.
Luther, Martin, 7. 180. 253.
Lütschg, Waldemar, 188.
Lyser, J. P., 144.
Maas, J., 44.
Mc Cormack, John, 286.

Mac Dowell, Edward, 36.
de Machault, G., 279.
Mackay, John Henry, 71.
Maeterlinck, Maurice, 3. 64.
Maffei, Gräfin Clara, 126.
Magazin, Musikalisches, 134.
Mahler, Gustav, 42. 71. 72. 88. 96. 142. 176. 190. 239. 285.
Malata, Oskar, 185. 188.
Mandl, Richard, 143. 144.
Manelbord, John, 139.
Männerchöre, Vereinigte (Konstanz), 285.
Männergesangverein Cäcilia (Dortmund) 45.
Männergesangverein, Dortmunder, 45.
Männergesangverein (Freiburg i. Br.) 284.
Männergesangverein (Pforzheim) 287.
Männergesangverein (Straßburg) 192.
Mannstaedt, Karl, 96.
Manz, Berta, 43.
Maria Theresia, Kaiserin, 137.
Marion, Georg, 87.
Marschner, Heinrich, 18. 85. 177. 185. 223. 234.
Mascagni, Pietro, 3.
Mattheson, Johann, 14.
Matthias, F. X., 220.
Matthies, Adolf Leopold, s. Totenschau XIV. 13.
Matthisson, Friedrich, 134.
Mattiesen, Emil, 95.
Mauke, Wilhelm, 69.
Mayer, Ch., 136.
Mayer, Hermann, 188.
Mayerhoff, Franz, 92. 181. 182. 188.
Mayer-Mahr, Moritz, 41. 89. 136.
Mazurkiewicz, Th., 141.
Meader, Georg, 142.
Méhul, E. N., 39. 138.
Meinel, G., 188.
Meisner, Gertrud, 285.
Meister, Wilhelm, 233.
Meißner, Arthur, 41. 95.
Melodia (Verlag) 182.
Melzer, Josef, 188.
Mendelssohn, Arnold, 71. 182.
Mendelssohn, Felix Robert, 90.
v. Mendelssohn, Franz, 91.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 41. 43. 44. 46. 47. 48. 66. 71. 89. 91. 134. 136. 141. 185. 228. 229. 239. 254. 256. 267. 273. 278. 283. 285. 286. 287.
Menge 89.
Mengelberg, Willem, 88.
Menges, Sandro, 234.
Mensing, Max, 90.
Menzen 72.
Menzinsky, Modest, 87. 185. 235.
Mergelkamp, Jan, 236.
Merkel, Willi, s. Totenschau XIV. 15.
Merker, Der (Zeitschrift), 221.
Merker, Rosa, 236.
Merkle, S., 218.
Merrem-Nikisch, Grete, 39. 191.
Mertens, Hubert, 40.
Messchaert, Johannes, 48. 88. 89.
Messing (Sängerin) 46.
Metelmann, D., 235.
Meyer, C. F., 66. 284.
Meyer, Johann, 136.
Meyer, Waldemar, 91.
Meyerbeer, Giacomo, 40. 180. 223. 224.
Michaelis 287.
Michel, Hermann, s. Totenschau XIV. 14.
Michelangelo 70. 276.
Miekley-Kemp, Barbara, 185.
Millöcker, Karl, 39. 234.
Mirza-Schaffy 258.
Mitschiner-Gura, Elisabeth, 95.
Modern, Max, 236.
Modes-Wolf, L., 87.
Möhler, Anton, 71.
Mohr, Adolf, 265.
Mohwinkel, Hans, 288.
Moldenhauer, Walter, 139.
Monnaie-Orchester 238.
Monteverdi, Claudio, 189.
Montilles (Kapellmeister) 189.
Moog, Willi, 235. 283.
Morales, Christobal, 279.
Mörike, Eduard, 65. 66. 69. 70. 184. 256.
Morro, Paula, 234.
Morsch, Anna, 22.
Moscheles, Ignaz, 136. 183.
Mosenthal, G., 266.
Moser, Hans Joachim, 38.
da Motta, José Vianna, 267. 268. 269. 270.
Mottl, Felix, 92. 94. 134. 258.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 4. 25. 38. 39. 40. 42. 44. 45. 46. 47. 48. 52. 61. 64. 79. 80. 87. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 102. 104. 139. 140. 180. 185. 188. 189. 191. 216. 217. 219. 220. 222. 227. 235. 236. 238. 239. 283. 284. 285. 286.
Mozart-Verein (Dresden) 141.
Mraczek, Gustav, 46.
Mühlbauer, Franz Xaver, 42.
Mühlfeld, Hans, 92.
Mülkens, Maria, 236.
Müller, Adolf, 181.
Müller, A. E., 136.
Müller, Gustav, 46. 240.
Müller, Hans, 235.
Müller, Josef, 182.
Müller-Brunow 12.
Müller-Prem, Fritz, 282.
Müller-Reichel, Therese, 40. 287.
Münch, Ernst, 191.
Musica Divina (Zeitschrift) 217.
Musik, Die (Zeitschrift), 134. 219.
Musikbuch für Österreich 219.
Musikgesellschaft, Internationale, 219.
Musikpädagogischer Verband, Deutscher, 22.
Musik- und Theaterzeitung, Rheinische, 134.
Musikverein, Allgemeiner Deutscher, 94.
Musikverein (Dortmund) 44. 45.
Musikverein (Düsseldorf) 92.
Musikverein (Essen) 93.
Musikverein (Kopenhagen) 190.
Musikverein (Münster i. W.) 286.
Musikverein (Osnabrück) 287.
Musikverein (Pforzheim) 287.
Musikverein (Stettin) 240.
Musik-Zeitung, Neue, 126.
Mysz-Gmeiner, Lula, 41. 89. 95. 285.
Naef, Alfred, 45. 189.
Nagel, A., 44.
Nagel, Albine, 39.
Nagl (Erzbischof) 216.
Napoleon, Alfredo, 268.
Napoleon, Arthur, 267. 268.
Nast, Minnie, 39. 86.
Nedbal, Oscar, 143. 236.
Neeter, Philipp, 287.
Neff, Karl, 284.
Neitzel, Otto, 93. 234. 262. 265.
Nepomuceno, Alb., 271. 272.
Neruda, Franz, 190. s. Totenschau XIV. 14.
Neßler, Victor, 262. 265.
Netto, Barrozo, 271. 272.
Neubeck, Ludwig, 235.
Neuendorf, Woldemar, 37.
Neukomm, Sigismund, 94.
Newsidler, Hans, 17.
Ney van Hoogstraten, Elly, 92. 236. 239. 286.
Nicodé, Jean Louis, 287.
Nicolai, Otto, 46.
zur Nieden, Margret, 41. 283.
Niemann, Albert, 139.
Niemann, Walter, 144. 274.
Nigrini, Valeska, 87. 191. 235.
Nikisch, Arthur, 45. 47. 142. 190. 227.
Nießen, Wilhelm, 284. 286.
Nietzsche, Friedrich, 71.
Nissen, Adelheid, 88.
Nitzsche, Friedrich, 44.
Noordewier-Reddingius, Alida, 88.
v. Oberleithner, Max, 234.
Ochs, Erich, 41.

Ochs, Siegfried, 41.
Ochsenkhun, Sebastian, 17.
Ockert, Otto, 234.
Oehl, August, 85.
Oeser, Paul, 287.
v. Oettingen, Arthur, 237.
Ohlhoff, Elisabeth, 90. 239.
Ohmann, Max, 283.
Ohrmann, Fritz, 90. 187.
Okeghem 279.
Oldenburg, Marta, 91.
Oldörp, H., 45.
Opernchor, Kgl. (Berlin), 139.
Opernhaus, Deutsches, 39. 184.
Opernhaus, Kgl. (Berlin), 38.
Oppenheim, Hans, 90. 140.
Oratorienverein (Kassel) 46.
Oratoriumvereeniging, Christelijke (Amsterdam), 88.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 41. 42. 88. 89. 186. 238.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 39. 44.
Orchester, Philharmonisches (Elberfeld), 189.
Orchester, Städtisches (Barmen), 236.
Orchester, Städtisches (Elberfeld), 283.
Orchester, Städtisches (Freiburg i. Br.), 283.
Orchester, Städtisches (Köln), 47.
Orchester, Städtisches (Magdeburg), 95.
Orchester, Städtisches (Rostock), 287. 288.
Orchester, Städtisches (Straßburg), 191.
Orchesterverein (Berlin) 187.
Orchestervereinigung (Posen) 240.
Ordenstein, Heinrich, 94.
Orobio de Castro, Max, 143.
Orthmann, Willy, 94.
Ossian 134.
Osterwald 254. 256. 257. 258.
Oswald, Henry, 271. 272. 273.
de Otero 273.
v. Othegraven, s. Totenschau XIV. 14.
Otto, Anton, 87.
Overhoff, Elfride, 234.
Pabst, P., 85.
Paderewski, Ignaz, 43. 139. 141.
Paganini, Achille, 144.
Paganini, Nicolo, 18. 90. 144 (Bilder).
Palestrina, Pierluigi, 279.
Panthès, Marie, 189.
Panzner, Karl, 92. 93.
Papsdorf 286.
Parbs, Margarete, 43.
Pardy, Armand, 235.
Pätzold, Karl, 37.
Pauer, Max, 44. 46. 89. 96.
Pauli, Walther, 46.
Paumann, Konrad, 16. 17.
Pembaur, Josef, 188.
Pencz 20.
Pergolesi, G. B., 39.
Perugino 48 (Bild). 96.
Peterlini, Josef, 220.
Peters, Edition, 136.
Peters, Max, 135.
Petri, Egon, 88. 141. 288.
Petzet, Walter, 288.
Peurl, Paul, 44.
Pfannschmidt, Heinrich, 135. 233.
Pfeifer, Liesel, 287.
Pfitzner, Hans, 72. 87. 143. 191. 239. 263. 265. 282. 283.
Philippi, Maria, 142. 190. 283.
Picasso 64.
Pick, Rudolf, 234.
Pickert, Adelheide, 139.
Pinks, Emil, 285.
Pistori, Richard, 236.
Plaschke, Friedrich, 236.
Plaschke-v. d. Osten, Eva, 46.
Platon 81. 179.
Plothow, Bruno, 234.
Plüddemann, Martin, 66.
Plügge (Musikdirektor) s. Totenschau XIV. 16.
Plümer, F., 95.
Podbertsky, Theodor, 94.
Pohl, C. F., 216.
Pohle, Alfred, s. Totenschau XIV. 13.
Pohlig, Karl, 92.
Ponchielli, Amilcare, 44.
Poppen, Frl., 94.
Pörken, A., 44. 45.
Poschner, Agnes, 87. 235.
Posa, Oskar C., 46. 72.
Possony, Ernst, 87. 191. 235.
Potthof, Ernst, 93.
Potz, Elisabeth, 236.
Praetorius, Ernst, 236.
Praetorius, Michael, 13. 14.
Preitz, Gerhard, 233.
Premyslav, Leopold, 89.
Prenzler, Rudolf, 287.
Preyer 220.
Prieger, Erich, 256. 257.
v. Procházka, Rudolph Frhr., 253. 254.
Prost, Carl, 135. 280.
Provinzial-Sängerbund, Westfälischer, 284.
Prüwer, Julius, 86. 282.
Puccini, Giacomo, 87. 139. 185. 282.
Puhlmann-Harmonium 237. 238.
Purcell, Henry, 80.
Quantz, J. J., 175.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 41. 48. 89. 286.
Rabich, Ernst, 281.
Rachmaninoff, Sergei, 272.
Racky, Rudolf, 233.
Radig, P., 94.
Raff, Joachim, 89. 136.
Raffael 48.
Ramrath, Konrad, 72.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 141.
Rasch, Hugo, 139.
Rasch, Joh., 44. 45.
Rauchenecker, Benno, 265.
Rauschenbusch, Else, 189.
Raven, Theo, 138.
Raw, G., 279.
Rebbert, K., 45.
Reclam, Philipp, 253.
Reger, Max, 36. 43. 71. 72. 83. 88. 93. 134. 188. 283. 285.
Rehbold, Fritz, 190.
Reibold, Otto, 93.
Reichardt, Joh. Fr., 45.
Reichel, Bernhard, 137.
Reichert, Joh., 188.
Reichner-Feiten, Anna, 186.
Reinecke, Carl, 263. 265.
Reiner, Fritz, 39. 188.
Reinhardt, Delia, 282.
Reinick, Robert, 66.
Reiß, Albert, 282.
Reitz, Fritz, 96.
Reitz, Karl, 94.
Rembrandt 64. 276.
Rembt 236.
Rémond, Fritz, 185.
Renner, Willy, 137.
Renoir 64.
Repky, R., 44. 186.
Reuß, August, 92.
Reuß, Wilhelm, 234.
Reuß-Walsch, Thilde, 234.
Reuter, Felix, 186.
v. Reuter, Florizel, 42. 90.
Révész 279.
Rey Colaço, Alexandre, 268. 269. 270.
Rheinberger, Joseph, 93.
Richards, M., 138.
Richter, Hans, 227. 258.
Richter, H. (Klarinettist), 141.
Richter, Otto, 141.
Riedel-Verein 47.
Riemann, Hugo, 28. 82. 134. 135. 181. 219. 224.
Riemann, Ludwig, 93.
Ries, Ferdinand, 181.
Ries & Erler 137.
Rieter-Biedermann 220.
Rietz, Julius, 189.
Rilke, Rainer Maria, 71.
Rinkgarden, Kurt, 44.
Ritter, Alexander, 67. 68. 234. 262. 263. 265.

Ritter, Hans, 17.
Ritter-Schmidt, Alice, 188.
Rittner, Paul, 287.
Rochlitz, Joh. Fr., 164. 229. 276.
Rode, Hedwig, 239. 287.
Rode, Wilhelm, 86.
Rohloff, Hermann, 281.
Rohloff, Max, 280.
Röhmeyer, Theodor, 287.
Rohr, Katharina, 185.
Rohrbach, H., 140.
Roller, Max, 40.
Rörich (Verleger) 220.
Rosé, Arnold, 143.
Rosé-Quartett 238.
Rosenthal, Moriz, 41.
Rosenthal, Wolfgang, 191. 287.
Roser, C., 44. 45.
Rosmer, Ernst, 266.
Rossini, Gioacchino, 91. 234. 248.
Roter, Ernst, 240.
Rothenbücher, Max, 45.
Rotter, Ludwig, 220.
Rottmayr 240. 288.
Rubinstein, Anton, 136. 262. 265. 269.
Rückauf, Anton, 69.
Rückert, Friedrich, 66. 256.
Rückward, Fritz, 42.
Rüdel, Hugo, 92. 95. 139. 286.
Rüdiger, Hans, 39.
Rudigier (Bischof) 220.
Rudolph (Sängerin) 46.
Rueff, Rolf, 95.
Ruegger 273.
Rüfer, Philipp, 89. 91.
Ruge, Arnold, 254.
Rundschau, Gregorianische, 217.
Rundschau, Neue (Zeitschrift), 222.
Rundschau, Ostdeutsche, 216.
Rung, Frederik, 190.
Rung-Keller (Dirigent) 190.
Rungenhagen, Karl Friedrich, 230.
Rupp, Fritz, 40.
Rupp, J. E., 239.
Rust, Wilhelm, 227.
Ruth-Sommer, Hermann, 48. 96.
Sachs, Hans, 19.
Saint-Saëns, Camille, 3. 4. 8. 12. 88. 126. 136. 139. 189. 269.
Salieri, Antonio, 220.
v. Salis, Joh. G. Frhr., 134.
Salvatini, Mafalda, 234.
Sandberger, Adolf, 45. 189.
Sanden, Aline, 87. 235.
Sander, Constantin, 255.
Sandow, Eugen, 44.
Sandow, Julius, 44.
Sängerbund, Steirischer, 46.
Sängerchor, Barmer, 236.
Sängerhain, Oberbarmer, 236.
Sängerkreis, Deutscher (Elberfeld), 189.
Sanvageol, Wilma, 284.
Saran, August, 253. 255.
de Sarasate, Pablo, 190.
Sarata, Therese, 190.
Satz, Cäcilie, 43.
Satz, Elsa, 43.
Sauer, Emil, 188.
Sauret, Émile, 136.
Scarlatti, Domenico, 96.
Schachleiter, Alban, 217.
Schaefer, Karl L., 35.
Schäffer, Julius, 258.
Schantl, Alois, s. Totenschau XIV. 15.
Schapira, Wera, 47.
Scharff, Th., 135.
Schartel, Rudolf, 90.
Scharwenka, G. Walter, 281.
Scharwenka, Xaver, 35. 90.
Schatter, Paul, s. Totenschau XIV. 14.
Schäuffelin 20.
Scheffel, Joseph Victor, 69. 70.
Scheidemantel, Karl, 38.
vom Scheidt, Julius, 87. 185. 190.
Schennich, Emil, 189.
Schennich-Braun, Hedwig, 189. 236.
Schering, Arnold, 28.
Scherrer, Heinrich, 18. 19. 139.
Scheulen 45.
Schick, Emma, 93.
Schiedermair, Ludwig, 181.
Schiedmayer (Pianofortefabrik) 237.
Schikaneder, Emanuel, 217.
Schiller, Friedrich, 58. 134. 180.
Schillings, Max, 71. 72. 143. 263. 264. 265. 283.
Schindler, Anton, 51. 61. 124.
Schindler (Komponist) 72.
Schink, Fritz, 187.
Schirmer, R., 45.
Schittler, Ludwig, s. Totenschau XIV. 13 und XIV. 14.
Schlaf, Johannes, 9.
Schlembach, Joseph, 39. 44.
Schlick, A., 237.
Schlitter 218.
Schloßhauer-Reynolds, Eleanor, 42.
Schmedes, Erik, 185.
Schmedes, Paul, 41. 47. 186.
Schmemann, Julie, 234.
Schmid, Eugen, 182. 183.
Schmid, Josef, 84.
Schmidt, Richard, 94.
Schmidt-Reinecke 45.
Schmieter, Georg, 40.
Schmitt, Friedrich, 12.
Schmitt, J., 136.
Schmitz, Hans, 189.
Schmuller, Alexander, 88.
Schnabel, Artur, 42. 46. 48. 88. 90. 238. 239.
Schnabel, Friedrich, 93.
Schnabel-Behr, Therese, 239.
Schneider, Friedrich, 253.
Schneider, Hedwig, 91.
Schneider, Max, 259.
Schnerich, Alfred, 217. 218. 219. 240. 288.
Schnitzler, Arthur, 266.
Schöck, Othmar, 96.
Schöffel, W., 94.
Schöll, Hedwig, 92.
Scholtz, Hermann, 188.
Scholz, Bernhard, 192 (Bild). 274.
Scholz, Heinrich, 83.
Scholz, Wilhelm, 140.
Schönberg, Arnold, 36.
Schongauer, Martin, 20.
Schönherr, Carl, 47.
Schoonderbeek, Johan, 88.
Schott, Ottilie, 288.
Schramm, Paul, 43.
Schreck, Gustav, 37. 85.
Schreiber, Frieda, 41.
Schreker, Franz, 265.
Schrey, Lili, 286.
Schröder, E., 45.
Schröder, Else, 44.
Schröder, Karl, 185.
Schröder, Rudolf Alexander, 72.
Schrödter, Ad., 144.
Schubart, D. Chr., 134.
Schubert, Erik, 87.
Schubert, Franz, 32. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 66. 68. 70. 90. 91. 94. 96. 134. 186. 188. 189. 220. 237. 239. 240. 253. 254. 277. 283. 285. 286.
Schubert, Oskar, 44. 186.
Schubert, Richard, 138.
Schuberth jr., Fritz, 233.
Schubring 181.
Schuch, Benno, 44. 187.
v. Schuch, Ernst, 45. 87. 140. 142. 188.
Schüler, C., 235.
Schulhoff, Liesl, 188.
Schulz, Heinrich, 287. 288.
Schulz, Helene, 140.
Schulz-Beuthen, Heinrich, s. Totenschau XIV. 13. 230.
Schulze-Prisca, Mimy, 187.
Schulze-Prisca, Walter, 187.
Schumacher-Großkopf, Hildegard, 287.
Schumann, Georg, 41. 89. 143. 186. 240. 283.
Schumann, Gustav, 189.
Schumann, Robert, 42. 44. 45. 46. 47. 66. 68. 71. 89. 90. 93. 94. 96. 131. 133. 134. 137.

188. 227. 228. 229. 254. 256. 257. 259. 267. 269. 271. 272. 273. 276. 277. 283. 285. 287.
Schumann-Heink, Ernestine, 286.
Schumann-Trio 41.
Schuricht, Karl, 144.
Schütz, Adolf, 41.
Schütz, Heinrich, 180.
Schütz, Ludwig, 91.
Schützendorf (Sänger) 87.
Schwalbe, Walther, 233.
Schwartz, Heinrich, 137.
Schwarz, Franz, 138.
Schwarz, José, 273.
Schwerdt, Franz, 39.
Schwickerath, Eberhard, 142.
v. Schwind, Moritz, 38. 64.
Schytte, Ludwig, 136.
Scriabine, Alexander, 136. 139. s. Totenschau XIV. 17. 286.
Scribe, Eugène, 185.
Sealsfield 257.
Seebe, Magdalene, 39.
Seelig, Oskar, 285.
Sehested, Hilda, 190.
Seidel, Wilhelm, s. Totenschau XIV. 14.
Seidemann, August, 284.
Seidl, Joh. Gabriel, 66.
Seiß, J., 239.
Seitz 237.
Sekles, Bernhard, 85.
Sembach, Josef, 282.
Sembrich, Marcella, 286.
Senius-Erler, Klara, 41. 140.
Senfft v. Pilsach, Frhr., 255.
Serato, Arrigo, 286.
Settekorn, R., 92.
Seyler (Komponist) 220.
Seyffardt, Ernst H., 94. 284.
Sgambati, Giovanni, 45. 93. 143. 191. 288.
Shakespeare, William, 32. 184. 228.
Sibelius, Jean, 36.
Siebold, Martha, 90.
Siegel, C. F. W., 231. 232.
Siegel, Else, 47.
Siegert, Ewald, 188.
Sieman, Heinrich, 94.
Siewert, Adolf, 236.
Siewert, Hans, 94.
Signac 64.
Sigwart, Botho, 93.
Silcher, Friedrich, 94.
Simon, Alfred, 288.
Simon, James, 139. 288.
Simons, Theodor, 236.
Simonsen (Komponist) 190.
Simrock, N., 83.
Sinding, Christian, 90. 136. 187.
Singakademie (Berlin) 41. 89. 185.
Singakademie (Breslau) 187.
Singakademie (Chemnitz) 188.
Singakademie (Dortmund) 45.
Singakademie (Halle) 254.
Singakademie (Leipzig) 191.
Singelée, J. B., 136.
Singverein, Barmer, 236. 283.
Sinigaglia, Leone, 136.
Sitt, Hans, 85. 191.
Skibicki, M., 186.
Slezak, Leo, 46. 87. 184. 234. 239.
Smetana, Friedrich, 41. 46. 188.
Sohm, Hermann, 220.
Solario, Andrea, 48 (Bild). 96.
Sommer, Hans, 72. 265.
Sophokles 179.
Sothmann, Ida, 285.
Spaan, Bernhard, 45.
Spiegel, Magda, 40.
Spielmann, Leopold, 91.
Spier, Lassalle, 90.
Spilcker, Max, 285.
Spinoza, Baruch, 81.
Spitta, Philipp, 258.
Spitzner, Alfred, 141.
Sporck, Graf, 266.
Stabernack, Carl, 43.
Stange, Hermann, 94.
Stapelfeldt, Martha, 187. 284.
Stark, Ludwig, 136.
Starke, Gustav, 235. 283.
Starke, Toni, 283.
Stavenhagen, Bernhard, 96. 189.
Stier, Harry, 235.
Stein, Lola, 39.
Steinbach, Fritz, 41. 93. 95. 190.
Steiner-Rothstein, Gertrud, 90.
Steingräber Verlag 85. 137. 182. 233. 280.
Stenz, Arthur, 188.
Stephan, Hermann, s. Totenschau XIV. 14.
Stephani, Hermann, 85. 236. 287.
Stephanie (Sänger) 142.
Sternfeld, Richard, 232.
Sternheim 7.
Stieber, Richard, 282.
Stiebitz, Kurt, 260.
Stieglitz, H., 32.
Stiehl 75.
Stiles, Werner, 39. 86.
Stimmel, J., 45.
Stimmer 20.
Stoeßel, Albert, 90.
v. Stolberg, F. L. Graf, 134.
Stoltz-Premyslav, Eugenie, 89.
Stolz 45.
Stolz, Gustav, 94.
Stolz, Susanne, 138.
Stolzenberg, Hertha, 184. 186.
Storm, Theodor, 66.
Stoye, Paul, 45.
Straesser, Ewald, 72. 83. 84. 88.
Stransky, Josef, 286.
Straube, Karl, 47. 191.
Strauß, Eduard, 179.
Strauß, Johann (Vater), 130. 179.
Strauß, Johann (Sohn), 86. 179.
Strauß, Josef, 179.
Strauß, Richard, 3. 5. 35. 41. 44. 46. 47. 71. 88. 90. 91. 92. 139. 140. 142. 186. 188. 223. 234. 235. 239. 263. 264. 265. 282. 283. 284. 285.
Strawinski, Igor, 189.
Streicher, Theodor, 72. 232.
Streichquartett, Barmer, 236.
Streichquartett, Böhmisches, 46. 143. 188. 239.
Streichquartett, Rheinisches, 189. 283.
Striegler, Kurt, 45.
Stronck-Kappel, Anna, 88. 89. 93. 187. 189.
v. Strümpell 47.
Stübing, Adolf, 233.
Stuhr, Anna, 94.
Stumpf, Carl, 28. 279.
Stünzner, Elisa, 39.
Sullivan, Arthur, 80.
Sulzbach, Emil, 233.
v. Suppé, Franz, 234.
Suter, Hermann, 288.
Svendsen, Johan, 283.
van Swieten, Gottfried, 51.
Symphoniekonzerte (Dortmund) 45.
Symphoniekonzerte (Essen) 93.
Symphoniekonzerte (Genf) 189.
Symphoniekonzerte (Graz) 46.
Symphoniekonzerte (Lübeck) 285.
Symphoniekonzerte, Städtische (Straßburg), 191.
Symphonieorchester, Bostoner, 286.
Symphonieorchester, New Yorker, 286.
Synagogenchor (Berlin) 186.
Szanto, Jani, 285.
Szendrei, Alfred, 39.
Szendy, Arpad, 47.
Szigeti, Josef, 284. 285.
Tageblatt, Berliner, 237.
Tanaka, Shohé, 181.
Tänzler, Hans, 39. 40.
Tartini, Giuseppe, 45. 95.
Tausig, Karl, 182. 183.
Tauwitz 31.
Telemann, Joh. Philipp, 43. 165. 166.
Telmanyi, Emil, 190.
Teniers d. J., David, 96 (Bild).
Terborch, Gerhard, 96 (Bild).
Tester, Emma, 285.
Teubner, B. G., 135. 260.
Thayer, A. W., 52. 124.
Thelen, August, 37.
Therig, A., 92.

Thoma, Hans, 64.
Thomann, K., 144.
Thomson, César, 189.
Thornberg, Julius, 41. 43. 89. 139.
Thuille, Ludwig, 71. 95. 143. 239. 263. 265. 285.
Tieck, Ludwig, 230.
Tillyard, H. J. W., 135.
Tintoretto, Jacopo, 48 (Bild). 96.
Tischer, Lilli, 91.
Tischer & Jagenberg 83.
Titz-Harmonium 187.
Toller, Georg, 86.
Tomaschek, J. W., 220.
Tonhallegesellschaft (Zürich) 96.
Tonkünstler-Orchester (Wien) 143.
Tonkünstlerverein (Magdeburg) 95.
Tonkünstlerverein (Straßburg) 191.
Tonkünstlerverein, Wiener, 182.
Toonkunst (Amsterdam) 88.
Toscanini, Arturo, 282.
Tosi, Pier Francesco, 165.
Trautmann, Gustav, 239.
Trautwetter, Paul, 287.
Treves (Verleger) 126.
Trinius, Hans, 39.
Trio, Berliner, 89.
Trio, Dresdener, 188.
Trio, Rheinisches, 92.
Trojan, Johannes, 280.
Tschaikowsky, Peter, 8. 136. 141. 142.
Überfeldt, Ludwig, 181.
Ucko-Hüsgen, Paula, 41. 288.
Uhland, Ludwig, 19. 65. 66.
Uhlig, Theodor, 255.
Uhr, Charlotte, 239.
Universitätssängerverein zu St. Pauli (Leipzig) 47.
Unkel, Peter, 38. 139.
Urak, E., 44.
Urbach, Otto, 189.
Urspruch, Anton, 263.
Uz, Joh. Peter, 134.
Vandenhoeck & Rupprecht 83.
Vannucci, Pietro, 48 (Bild).
Varga, Julius, 46.
Varnhagen von Ense 181.
Vas, Sándor, 47.
Verdi, Giuseppe, 4. 87. 126f (V., ein Freund Deutschlands?) 142. 184. 222. 234. 247. 248. 282.
Vereeniging tor Verbetering van den Volkszang 88.
Verein der Musikfreunde (Kiel) 94.
Verein der Musikfreunde (Lübeck) 285.
Verein für Kammermusik (Braunschweig) 92.
Verein für klassische Kirchenmusik (Zürich) 288.
Verein, Fröhscher, 240.
Verein, Musikpädagogischer (Dresden), 188.
Verhaeren, Emile, 64.
Verlaine, Paul, 64.
Vermeer, J. C., s. Totenschau XIV. 17.
Viadana 279.
Vidron, Angèle, 185. 234.
Vieweg, Chr. Friedrich, 85. 135. 233. 280. 281.
Vieuxtemps, Henri, 136.
da Vinci, Lionardo, 48.
Virdung, Sebastian, 17.
Vogelstrom, Fritz, 235. 236. 283.
v. d. Vogelweide, Walther, 69.
Vogt, Joh. Nep., 66.
Vogler, Abt, 220.
de Vogt, Carl, 283.
Voigt, Fritz, 39.
Voigt, Georg, 47.
Volbach, Fritz, 284.
Volkmann, Hans, 31. 192.
Volkmann, Robert, 30ff (Krieg und Helden in R. V.s Tondichtungen). 188. 192 (Bild). 227ff (Zu R. V.s 100. Geburtstag). 283.
Volkschor, Berliner, 139.
Vorwerk, Arni, 236.
Voß, Otto, 93. 94.
Vrieslander, Otto, 72.
Waack, Carl, 285.
Wagenseil, G. Chr., 137.
Waghalter, Ignatz, 184.
Wagner, Franz, 47. 135.
Wagner, Peter, 279.
Wagner, Richard, 3. 4. 6. 7. 8. 10. 11. 12. 35. 36. 38. 39. 40. 41. 44. 45. 46. 47. 64. 66. 67. 69. 70. 71. 74. 83. 86. 87. 89. 91. 92. 93. 95. 131. 134. 141. 167. 177. 180. 184. 185. 189. 221. 222. 223. 225. 226. 227. 229. 231. 232. 234. 240. 244. 248. 255. 260. 265. 266. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Wagner, Siegfried, 95. 188. 189. 263. 264. 265. 278.
Wagner-Verein, Deutscher, 232.
Waldau, Max, 256.
Waldmann, Wilhelm, 257.
Waldteufel, Émile-Charles, s. Totenschau XIV. 13.
Wahl, Elsa, 91.
Walk, Max, 37.
Walker, Edyth, 42. 89.
Walkotte, Margarete, 43.
Wallraf (Oberbürgermeister) 47.
Walter, Bruno, 48. 142. 143.
Walter, Eduard, 232.
Walter, George A., 41. 89. 286. 287.
Walter-Haas, Elsa, 287.
Waltershausen, Hermann, 264. 265.
Wangel, Hedwig, 186.
Warwas, Erdmann, 141.
v. Weber, Carl Maria, 18. 38. 39. 66. 85. 86. 91. 94. 136. 139. 168. 171. 223. 230. 234. 236. 244. 248. 276. 282. 283. 286.
Weber, Martha, 235.
Weber, Paula, 235. 283.
Weber, Wilhelm, 182.
Weckauf 45.
Wedekind-Klebe, Agnes, 40.
Wegeler, Franz, 181.
Wehmer (Sängerin) 46.
Weidele, Minna, 285.
Weidt, Carl, 94.
Weigl, Joseph, 220.
Weimershaus, Emil, 287.
Weinbaum, Alexander, 186.
Weinbaum, Paula, 43. 286.
Weingartner, Felix, 46. 72. 93. 94. 142. 185. 188. 190. 238. 262. 263. 264. 265.
Weingartner-Marcel, Lucille, 238.
Weinreich, Otto, 191.
Weinreiter, S., 94.
Weinwurm, Rudolf, 135.
Weis, Karl, 265.
Weisker, Rudolf, 234.
Weismann, Julius, 83. 84. 94.
Weißenfels, Marie, 40.
Weißmann, Adolf, 237.
Wendel, Ernst, 88. 92. 186.
Wendland, Waldemar, 286.
Wendling, Carl, 287.
Wendling-Quartett 283.
Werhard, Theo, 44. 234.
Werhard-Poensgen, Mimi, 47. 86. 234.
Werner, Helge, 87.
Werner-Jensen, Paula, 89.
Wesendonk, Mathilde, 7. 67.
Wetz, Richard, 47.
Wetzel, Hermann, 43.
Wetzel, Otto, 43.
Wetzler, H. H., 138.
Weyersberg, Bruno, 89.
Wichert, Ernst, 266.
Wichgraf, Else, 41.
Widmann, J. V., 266.
Wieck, Fr., 136.
Wiedemann, Curt, 135.
Wiedemann, Max, 89.
Wiemann, Robert, 240.
Wieniawski, Henri, 136.
Wieprecht, Wilh. Friedrich, 129.
Wiese, Max, 235 („Die Liebe der Bersagliere". Uraufführung in Kiel).

Wiesendanger, Paul, 88.
Wildbrunn, Karl, 45.
Wilde, Oscar, 71.
Wildt, Franz, 44.
Wilhelm der Eroberer 275.
Wilhelm I., Kaiser, 127.
Wilhelmj, August, 237.
Wilhelmi, Julius, 282.
Wille, Georg, 287.
Winckelshoff, Heinrich, 47. 87.
Winderstein-Orchester 191.
Windsperger, Lothar, 239.
Witt, Toni, 39.
Witt, F. X., 217.
Witte, G. H., 93.
Wittekopf, Rudolf, 282.
Wittenberg, Alfred, 187.
Wohlgemuth, Gustav, 84. 191. 284.
Wolf, Charlotte, 47.
Wolf, Hugo, 44. 45. 47. 65. 69. 70. 92. 134. 239. 263. 265. 282. 284. 285. 286.
Wolf, Kuno, 233.
Wolf, Otto, 88.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 40. 234.
Wolff, Henny, 44.
Wolfram, Karl, 39.
Wolfrum, Philipp, 93. 94.
Wollgandt, Edgar, 141.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 240.
v. Wolzogen, Ernst, 266.
v. Wolzogen, Hans, 266.
Wörl, Georg, 95. s. Totenschau XIV. 17.
Wormsbächer, Heinrich, 283.
Wucherpfennig, Hermann, 40.
Wüllner, Franz, 190.
Wüllner, Ludwig, 41. 45. 93. 284.
Wunderhorn-Verlag 36.
Wunderlich, Otto, 141.
Wunderlich, Philipp, 141.
Wundt, Wilhelm, 28. 35.
Wurm, Mary, 90.
Wuzél, Hans, 46. 284.
Ysaye, Theo, 189.
Zabel, Fritz, 235.
v. Zadora, Michael, 89. 190.
Zander, Ernst, 140.
v. Zanetti, Anton, 46.
Zapf, Joseph, 182.
Zarlino, Gioseffo, 237.
Zaschka, Willy, 283.
Zeitung, Allgemeine Musikalische, 229.
Zeitung, Vossische, 229.
Zeitschrift für Musik, Neue, 254.
Zelter, Karl Friedrich, 230.
Zemanek, Wilhelm, 95.
Ziegler, Anna Margareta, 39.
Zilcher, Hermann, 72.
Zilken, Willy, 87. 282.
Zimbalist, Efrem, 286.
Zimmermann, Emmy, 288.
Zimmermann, Jul. Heinr., 36. 84. 85. 135. 232. 281.
Zöhrer 46.
Zola, Émile, 71.
Zoll (Konzertmeister) 285.
Zöllner, Heinrich, 41. 182. 185. 234. 262. 263. 265. 284.
Zscherneck, Georg, 47.
Zulauf, Ernst, 46. 47.
Zuschneid, Karl, 281.
Zuska, Leopoldine, 86.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Arend, Max: Zur Kunst Glucks. 35.
Auerbach, Felix: Historische Entwickelung und kulturelle Beziehungen der Akustik. 135.
Bauer, Moritz: Die Lieder Franz Schuberts. I. Bd. 134.
Behr, Otto: Natur-Harmonie. Grundlage zur vollkommenen Tonkunst. 181.
Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Stumpf. 8. Heft. 279.
Freiesleben, Gerhard: Recht und Tonkunst. Eine gemeinverständliche Darstellung des musikalischen Urheber- und Verlagsrechts. 231.
Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. 8. Auflage. Lieferung 2—10. 82.
— Studien zur byzantinischen Musik. 134.
Schaefer, Karl L.: Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage. 35.
Scholz, Heinrich: Die Kirchenmusik in ihrer Bedeutung für das Leben der Kirche und des Volkes. 83.
Sternfeld, Richard, s. Wagner.
Überfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwickelung. 181.
Wagner, Peter: Geschichte der Messe. Bd. I. 279.
Wagner, Richard: Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des Heiligen deutschen Krieges ausgewählt von Richard Sternfeld. 232.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Amft, Georg: Kriegs- und Soldatenlieder. 135.
Appel, Karl Fr.: Ein deutsches Kaiserlied für Männerchor mit Baritonsolo und Orchester oder Klavierbegleitung. 182.
Artz, Carl Maria: Vier Klavierstücke. 137.
Bach, Joh. Seb.: Sonate f-moll für Violine und Pianoforte. Bearbeitet von Max Reger. 36.
Bach, K. Ph. E.: Konzerte in Es-dur und in F-dur für zwei Klaviere und Orchester. Herausgegeben von Heinrich Schwartz. 137.
Bach-Busoni: Fantasia, Adagio e Fuga; Vier Duette; Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders. 35.
Barmas, Issay: „Aus der Geigerwelt.“ Album für Violine und Klavier. Band I—III. 136.
Battke, Max: Jugendgesang. 85.
Bauer, Friedrich: „Heil dir im Siegerkranz!“ Deutsche Nationalhymne in deutscher Vertonung. 85.
Blaesing, Felix: „Unsern gefallenen Helden.“ Für gemischten oder Jugendchor. 233.
Busoni, Ferruccio: Drei Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert. 183.

Clementi-Tausig: Gradus ad Parnassum. Herausgegeben von Eugen Schmid. 182.
Deutsche Lieder aus großer Zeit. Heft 1—22. 281.
Dittberner, Johannes: Zwanzig geistliche Lieder von Joh. Wolfg. Franck für gemischten Chor bearbeitet. 85.
Einblattdrucke, Patriotische. 233.
Elgar, Edward: op. 70. „Seufzer." Adagio für Streichorchester mit Harfe und Harmonium. 232.
Erler, Hermann: „Deutschland in Ewigkeit." 281.
van Eyken, Heinrich: Zwei Männerchöre. 37.
Flugblätter des Wiener Tonkünstlervereins, Musikalische. Serie I. 182.
Fock, Dirk: op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 135.
Foerster, Adolph M.: op. 32. Festmarsch für Orchester. op. 47. Suite No. 2 für Orchester. 232.
Franck, Joh. Wolfg., s. Dittberner.
Frey, Martin: op. 45. „Zu Gott!" Motette für gemischten Chor oder Frauenchor. — op. 46. „Deutsches Matrosenlied" für eine Singstimme mit Klavier. 85.
— op. 41. „Weihnachtsstunden." Fünf neue Weihnachtslieder. 233.
— Aus Deutschlands großer Zeit. Heft 3. 280.
Fricke, Richard: Dankhymnus nach Worten des 95. Psalms für fünfstimmigen gemischten Chor, Solostimmen und Knabenchor. 37.
Frieder, Karlhans: Sechs heitere Kriegslieder aus dem Kladderadatsch für eine Singstimme und Klavier. 37.
Fuhrmeister, Fritz: Männerchöre a cappella. 85.
Gambke, Martin: „Die Geschichte von Lüttich." Für Chor. 233.
Glock, Joh. Philipp: „Kennt ihr den Mann?" Ein Bismarck-Lied im Volkston. 182.
Göhler, Georg: Neun Soldatenlieder. 137.
— Zwei Stücke für Violine und Klavier. 232.
Götze, Wilhelm: Drei vaterländische Gesänge für dreistimmigen Schulchor. 233.
Grétry, A. E. M.: Suite für Klavier zu zwei Händen. Frei bearbeitet von Bernhard Reichel. 137.
Gretscher, Philipp: „In das Frankreich wollen wir marschieren." Marschlied 1914. 84.
— op. 85. Zwei Männerchöre. 135.
Große, Hedwig: „Aufs Grabkreuz." 281.
— Kriegskindermarsch. 281.
Grüters, Hugo: „Empor!" Für Männerchor a cappella. 232.
Haas, Robert: Sieben Lieder für eine tiefe Stimme. — Gesänge für hohe Stimme und Klavier. 280.
Heinrich, Arthur: Neue Weisen für die Jugend. Heft I: Kriegslieder. 182.
Heuser, Ernst: op. 81. Zwei Frauenchöre. 135.
Hirsch, Carl: „Am Ufer des Flusses des Manzanares" von Ad. Jensen. Für Frauenchor und Klavier oder kl. Orchester. — „Spanisches Ständchen" von Ad. Jensen. Für Männerchor und Klavier oder kl. Orchester. 135.
Hirtz, Arnold: Marschlied der Rheinländer 1914. 280.
Hoyer, Karl: Phantasie über das altniederländische Dankgebet für Orgel. 84.
Huber, Hans: Sonata quasi Fantasia für Violine und Klavier. 183.
Jemnitz, Alexander: op. 8. Sonate für Klavier. 36.
Jensen, Adolf, s. Hirsch.
Jung, August: op. 11. Streichquartett. 83.
Kahl, Oskar: op. 3. Trio für Violine, Violoncell und Klavier. 279.
Kaun, Hugo: op. 97. Fünf Lieder. 84.
— op. 98. Fünf Frauenchöre a cappella. 281.
Keyl, B. Hans: Melodische Studien III zur Pflege des kurzen Anschlags in Form von sechs Humoresken. 137.
Kriegeskotten, Fr.: „Wir Deutsche fürchten Gott." Für gemischten oder Schulchor. 280.
Kronke, Emil: op. 99. Suite im alten Stil für Pianoforte und Violine. 36.
Lewin, Gustav: Drei Lieder. 280.
Liszt, Franz: „Consolations." Für Violine und Pianoforte bearb. von Walter Armbrust. 183.
Loschky, Wilhelm Mathias: Zwei deutsche Kriegslieder aus dem großen Kriegsjahr 1914. 37.
Louis Ferdinand, Prinz: op. 1. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 183.
Lubrich sen., Fritz: „Heil Kaiser Dir!" Neue deutsche Nationalhymne. 36.
Mayerhoff, Franz: op. 39. „Aus großer Zeit." Lieder für eine Singstimme und Klavier. 181.
Mayer-Mahr, Moritz: Die Technik des Klavierspiels. Bd. I bis III. 136.
Neuendorf, Woldemar: „Wir Deutsche fürchten Gott allein." Soldatenlied. 37.
Oehl, August: op. 33. Drei Lieder für gemischten Chor. 85.
Peters, Max: „Das deutsche Kriegslied 1914." Für Männerchor mit Begleitung von Blasorchester oder Klavier. 135.
Pfannschmidt, Heinrich: op. 40 No. 3. „Die ersten Toten." Für gemischten Chor. 135.
— „Deutsches Trutzlied." Für gemischten Chor. — „Der Landsturm-Füsilier." Für Jugendgesang. 233.
Preitz, Gerhard: Sechs Kinderreime für eine Singstimme und Klavier. 233.
Prost, Carl: Reservistenlied 1914. Für Männerchor. 135.
— Reservistenlied 1914. Für Männerchor. 280.
Rabich, Ernst: „Unseren 42ern." Kriegslied für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung. 281.
Reger, Max: op. 140. Eine vaterländische Ouvertüre für großes Orchester. 83.
Reichel, Bernhard: Klavierstücke. Acht Klavierpoesieen. — Aus verklungenen Tagen. — Bunt durcheinander. — Illusionen. — Lyrische Blätter. — Für fleißige Kinder. — Bourrée für zwei Klaviere zu vier Händen. 137.
Renner, Willy: op. 3. Suite für Klavier zu zwei Händen. — op. 6. Präludien über den Namen Bach für Klavier zu zwei Händen. — op. 7. Impressionen. Sieben Klavierstücke. 137.

Rohloff, Max: op. 16. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 280.
Schmid, Josef: Festliches Interludium über ein vaterländisches Thema für Orgel. 84.
Schreck, Gustav: „Für uns." Für Männerchor. 37.
— Kriegsgebet für gemischten Chor. 37.
— op. 45. „Der Herr ist der rechte Kriegsmann." Für Sopran oder Tenor, Orgel und Chor. 85.
Sekles, Bernhard: op. 23. Passacaglia und Fuge im vierfachen Kontrapunkt für Streichquartett. 85.
Sibelius, Jean: op. 74. Vier lyrische Stücke für Klavier. 36.
Singelée, J.-B.: Fantaisies pour Violon avec Piano. Revues par Arthur Seybold. 136.
Sitt, Hans: Kryptagesang für Männerchor. — Soldatenlied für Männerchor. 85.
Stephani, Hermann: „Die Geschichte von Lüttich." 85.
Straesser, Ewald: op. 15. Streichquartett. 83.
Streicher, Theodor: Gavotte und Menuett für Violine, Viola und Violoncell. 232.
Thelen, August: „Soldatenabschied." Männerchor mit Baritonsolo. 37.
Wagenseil, Georg Christoph: Menuett in F-dur. Für zwei Klaviere zu vier Händen frei bearbeitet von Bernhard Reichel. 137.
Wagner, Franz: Drei Chorgesänge für das deutsche Volk und Heer für gemischten Chor oder Männer- oder Kinderchor. 135.
Walk, Max: „Die Wacht an der Weichsel." Männerchor. 37.
Walter, Eduard: op. 62. „Der Waldsee." Für gemischten Chor. 232.
Weber, Wilhelmi: „Der Mutter Abschiedswort." Für Singstimme und Klavier. 182.
Weismann, Julius: op. 50. Phantastischer Reigen für Streichquartett. 83.
Wiedemann, Curt: „Das eiserne Gebet." Für Männerchor oder Schulchor und Klavier. 135.
Wohlgemuth, Gustav: „Bismarck." Für einstimmigen Chor und Orchester. 84.
Wolf, Kuno: „Emden." Für eine Singstimme und Klavier. 233.
Zapf, Joseph: Kriegsgebet. 182.
Zöllner, Heinrich: op. 134. „Schwarzwaldkonzert." Für eine Solostimme mit Männer- bzw. Knabenchor und Pianoforte. 182.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adler, Guido: Die österreichische Tonkunst und der Weltkrieg. 131.
Beuthner, Ernst: Heil dir im Siegerkranz. 129.
Blech, Leo: Gegen den Schlußapplaus. 79.
Bolte, Theodor: Bemerkungen über Robert Volkmann. 227.
Dahms, Walter: Ein Vergessener und Verkannter. 228.
Gallwitz, S. D.: England, das Land ohne Musik. 80.
— Englands musikalische Unfruchtbarkeit. 133.
Göttmann, Adolf: Robert Volkmann. 229.
Graf, Max: Der Kampf gegen die deutsche Musik. 180.
Grawert, Theodor: Unsere Armeemärsche. 81.
Hirschberg, Leopold: Kampfschilderungen des ausländischen „Deutschmeisters" Cherubini. 81.
— Giacomo Meyerbeer und sein deutsches Vaterland. 180.
Istel, Edgar: „Politische" Musik. 78.
Istel, Jules Écorcheville †. 274.
— Musikalische Schlachtenschilderungen. 276.
Kaiser, Georg: Ein vergessener Liszt-Jünger. 230.
Kleinpeter, Otto: Die Kultursendung der „Meistersinger." 277.
Lehmann, Marta: Erinnerungen an Franz Kullak. 81.
Leichtentritt, Hugo: Das musikalische Ohr. 275.
Marsop, Paul: Unsichtbares Orchester und Deutsches Bühnenhaus. 277.
Moser, Hans Joachim: Berliner Musik von 1813. 229.
Moszkowski, Alexander: Bülows Beethoven-Symphonie. 275.
Pringsheim, Klaus: Ein deutsches Musikdrama („Die Jüdin"). 177.
Püringer, August: Robert Volkmann. 227.
v. Reznicek, E. N.: K. u. k. Militärmusik. 129.
Salten, Felix: Eduard Strauß. 179.
Schellenberg, Ernst Ludwig: Anton Bruckner, der Symphoniker. 276.
Schierbaum, Heinrich: Lieder des hannoverschen Heeres. 130.
Schmidl, L.: Was Freund und Feind im Felde singen. 78.
Schurzmann, Katharine: Ferdinand Hiller. 278.
Storck, Karl: Deutsches Wesen und deutsche Musik. 130.
— Die Aufgabe der Musik im deutschen Leben. 177.
Tessmer, Hans: Siegmund von Hausegger. 277.
Volkmann, Hans: Robert Volkmann und unsere Zeit. 227.
Waldbauer, Josef: Robert Volkmann. 227.
Weingartner, Felix: Ein Nachwort zum Vorschlag für das verdeckte Orchester. 278.
Zabel, Eugen: Bernhard Scholz und Albert Niemann. 274.
Zeitung, Düsseldorfer: Robert Volkmann. 228.
Zuschneid, Karl: Zwei Tonpoeten. Zum Gedächtnis Chopin's und Schumanns. 133.

Erlkönig.

SCHUBERT: DER ERLKÖNIG

Heidenröslein

SCHUBERT: DAS HEIDERÖSLEIN

Der König in Thule.

Singst.

Piano-

forte

SCHUBERT: DER KÖNIG IN THULE

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 13 · ERSTES APRIL-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W·

Musik ist die Aufhebung aller Räumlichkeit.

Hegel

INHALT DES 1. APRIL-HEFTES

ALFRED WOLF: Maîtres und Maëstri auf Kriegsfuß

HERMANN RUTH-SOMMER: Die Laute

HERMANN WETZEL: Musikalische Bildung. Gedanken und Bedenken zur staatlichen Regelung des Musikunterrichtes

HANS VOLKMANN: Krieg und Helden in Robert Volkmanns Tondichtungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilibald Nagel, Hermann Wetzel, Arno Nadel, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler.

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Dortmund, Dresden, Düsseldorf, Graz, Karlsruhe, Kassel, Köln, Leipzig, München, Schwerin.

KUNSTBEILAGEN: Perugino, Ausschnitt aus dem Gemälde Mariä Himmelfahrt; Andrea Solario, Lautenspielerin, Tintoretto, Lautenspieler.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

QUARTALSTITEL zum 54. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

MAÎTRES UND MAËSTRI AUF KRIEGSFUSS

VON DR. ALFRED WOLF IN WIEN

Wäre nicht der Krieg gekommen, Herr Camille Saint-Saëns, oder wie irgendeiner aus der maîtres-Gilde heißen mag, wäre an seiner Wagner-Liebe erstickt. Aber es kam dieser herrliche Krieg, und mit einem Schrei der Erlösung spie Herr Saint-Saëns den Bissen aus, an dem sein Volk so lange Jahre gewürgt hatte. — Weingartner irrt: Saint-Saëns hat nicht den Kopf verloren, er hat sich nur wiedergefunden, Saint-Saëns hat nicht wider besseres Wissen gesprochen, er hat nur jene Höflichkeit aufgegeben, die man diesseits des Rheines Heuchelei nennt. Der Fall gilt uns für zwanzig andere. Die Herren Maeterlinck, Mascagni, Capus, Leoncavallo waren weniger über angebliche Greueltaten von Leuten entrüstet, die kaum als Repräsentanten eines ganzen großen Volkes gelten konnten, als darüber, daß deutsche Kunst allmählich die führende geworden ist. Dem lernbegierigen Deutschen kam die Blüte fremder Kunst noch immer zustatten, das Überragen deutscher Kunst aber ist dem Fremden, dem Romanen, die peinlichste Negation seines ganzen Wesens. Wenn Wagner allenthalben eindrang, was sollte noch Herr Saint-Saëns auf der Welt? Nicht etwa, daß eine überragende Künstlererscheinung alles Schmächtige in ihren Schatten gezwungen hätte; wäre es so, dann gäbe es auch bei uns nichts Anhörenswertes seit Wagner. Aber daß der Nachbar sich immer wieder auf Wahrheit und Natur versteift und aus seinem Hause einmal einer kam, der das legitime Reich der Lüge, die Kunst, ebenfalls ganz auf Wahrheit und Natur stellte, der dabei der unerhörtesten Wirkungen auf die Masse, auf die ungebildete Masse mächtig war — zum Teufel, man will sich nicht das Erdreich unter den Füßen abgraben lassen.

Aber — man mußte gelassen mittun oder schweigen. Kunst war ja international geworden, wenngleich mehr als Geschäftsartikel denn als erstrebter Austausch wahlverwandter Geister. Da kam dieser herrliche Krieg und — Einbekennen vergangener Heuchelei hieß Patriotismus.

Haben wir das Recht, uns über Saint-Saëns zu entrüsten? Diejenigen dürfen es, die ihre freien Stunden am Klavier mit dem mühsamen Studium der Wagner-Auszüge zubringen, damit sie auch recht vorbereitet für seine Aufführungen seien, und jene, die in Operntheatern mit billigen Preisen an Wagner-Abenden Erlebnisse ihres kargen Daseins feiern. Wir anderen dürfen es nicht. Wir anderen haben die Erlösung von Wagner durch Strauß gepriesen, wo doch nur die hohle Wagnerei

jener Nachfolger unausstehlich war, deren Persönlichkeit von Wagner nichts geerbt hatte. Wir anderen haben Wagner eines Besseren belehrt, haben die langweiligen Stellen aus seinen Werken entfernt und ihm nachgewiesen, daß er in seinen eigenen Tonfluten ertrunken wäre, wenn er sich nicht in jeder Oper die rettenden Inseln einiger „Nummern" ausersehen hätte. Wir anderen haben gefunden, daß Wagners Musik ein Opiumrausch sei, den man mit einem Katzenjammer bitter bezahlen muß, und wir anderen haben das 13er Jahr der Jahrhundertfeiern zu kritischen Auseinandersetzungen mit Wagner benutzt, im übrigen aber uns in einer Verdi-Renaissance äußerst behaglich gefühlt. — Was aber dem Literarhistoriker Ludwig, was deutschen Dirigenten und führenden Bühnen recht ist, das darf Herrn Saint-Saëns tausendmal billiger sein. Kratzet den grellen Anstrich ab, den der menschliche Haß dem künstlerischen gab, und Saint-Saëns hat kaum anderes gesagt, als was die Kunstepikuräer Deutschlands — ein Wiener Schriftsteller nennt sie die Tänzerischen, sie selbst halten sich für die Apollinischen — von jeher gegen das Wagnertum einzuwenden hatten. Ihre Feindschaft liegt, vom Wandel der Zeiten unabhängig, in ihrem Lebensprinzip, nur das Angriffsziel hat bisweilen seinen Namen geändert. In jener schon fernen Zeit, als Wagner auftauchte, waren es noch Zänkereien um das Formale seiner Musik, ästhetische Bedenken, die sich seinem Werk entgegenstemmten. Die sind heute so gut wie überwunden. Heute geht es um weit anderes. Nehmen wir das Beispiel des Berliners Siegfried Jakobsohn, der als Typ des modernen Kunstgenießers gelten mag. Er beklagt sich in einer heurigen Frühlingsnummer seiner „Schaubühne", Wagner „nehme ihm die Springlust", mache ihn zur Arbeit untauglich, Erholung und Freude, die jedem Kunstwerk entströmen müßten, komme ihm nimmer von Wagner, wohl aber von Mozart, Beethoven, Verdi.

Halten wir diesen Satz im Gedächtnis fest! Er soll uns eigenste deutsche Art aufsuchen helfen.

Wenn Wagners Wirkung Berauschung ist, der Ermattung folgen muß, während Mozart und Beethoven gleichmäßige Erheiterung und Erhebung spenden, so kann die Wagnersche Art der Wirkung nicht bloß dem Feuer und der Sinnlichkeit seiner Melodieen zugeschrieben werden und nicht allein der mitreißenden Gewalt seiner poetischen und musikalischen Visionen. Handelt es sich um die Temperatur der Musik, so laufen uns die Italiener nach gemeingültiger Ansicht den Rang ab. Es muß vielmehr eine wesentlich anders geartete Kunstübung sein, die eben jene ungewohnte Art des Kunstgenusses nach sich zieht. Suchen wir nach dem Grunde der Erheiterung und Erhebung anderer Meister, so merken wir, daß uns der Kunstgenuß die Erdenschwere genommen hat; alles Platte, Gedankenlose, kleinlich Berechnende, gierig Begehrte und gemein Gehaßte ist uns ver-

loren gegangen. Wir waren eine Weile Götter, haben viel erlebt, geliebt, gehaßt, waren vielleicht gar tändelnd und gedankenlos; dies alles aber geschah in einer anderen Region, das Erdenhafte war kaum in der Erinnerung da. Der Schaffensvorgang muß ein dem Genusse entsprechender gewesen sein. Ehe die Welt des Künstlers wurde, ging sein Irdisches, Erlebtes, das ihm ja Stoff geben mußte, eine Läuterung durch. Es mußte kunstgerecht gemacht, mußte den Gesetzen einer Kunst angepaßt werden. Die Gesetze einer Kunst aber sind eine Reihe von Konventionen, die der Schaffende mit dem Hörenden geschlossen hat. Gelang einem Schaffenden ein künstlerischer Ausdruck, und wurde der vom Hörer als solcher genommen und begriffen, so war eine Konvention geschaffen; auf ihr baute sich die nächste auf, und so kamen tausend nächste und bildeten schließlich einen reich verästelten Grundstock an musikalischen Ausdrucksformen, die in sich noch unendlich viele Möglichkeiten neuer Konventionen tragen. Der Gedanke, daß Beethoven das ungeheuer Neue seiner Symphonieen nicht hätte hervorbringen können, wären nicht soundso viele Ausdrucksformen-Konventionen vor ihm geschaffen worden, und daß wir, ähnlich, einer Straußsymphonie verständnislos gegenüberstehen, wenn ihre Eindrücke nicht an die notwendige Anzahl vorher erworbener oder unbewußt empfangener Erfahrungen anknüpfen können, dieser Gedanke ist uns heute ganz geläufig. Seine Richtigkeit kann indirekt daraus bewiesen werden, daß ein Überspringen von Gliedern jener Kette, die Schöpfer und Publikum, Konvention um Konvention miteinander schmieden, unheilbare Verständnislosigkeit des Hörers erzeugt, wie im Falle der Neutöner. Der Schöpfer aber, der auf diesen Konventionen, den „Gesetzen der Kunst", fußt, geht von einem Mittel aus, das auf seine Fähigkeit zum Symbol, zum Zeichen bereits geprüft und approbiert ist; nun mag er auf dieser Basis sein Persönliches sagen oder, wenn er ein Auserwählter ist, die aus den alten wachsenden neuen Konventionen schließen. Diese Basis, die Gesamtheit der Konventionen, bildet das Kunstreich, das allem irdischen Erleben ferne ist, Irdisches nur in der eigenen, künstlerischen Art wiedergibt. Wenn je einem neuen Ausdruck das irdische Erleben angehaftet hat, wenn er zu wenig Kunstelemente (-konventionen) in sich trug, so hat er, falls er sich überhaupt erhielt, im Umlauf das, was ihn an den Anlaß oder an die Person der Entstehung band, abgestoßen; der Ausdruck hat sich abgeschliffen, ist „schön" geworden, wenn er es nicht schon von Anfang an zufolge seines Gehaltes an bekannten Konventionen war. So konnte man die Kunst als schönen Schein definieren und die Ästhetik als die Lehre vom künstlerisch Schönen. Dieses Schöne, dieses Erdenferne ist es, das uns das Gefühl der Leichtigkeit spendet, es führt uns in ein Reich übersichtlich aufgestapelter geistiger Errungenschaften, in einem Augenblick durchfühlen wir, was als edelster Ausdruck der Kultur von Jahrhunderten

sich erhalten hat, zusammengefaßt und vermehrt durch einen Künder aus unserer Zeit.

Nun Wagner. Einer, dem Kunst anderes ist als die Meisterung der subtilsten Sprache, die sich Menschengeist geschaffen hat; einer, der alle Konventionen umwirft; selbst die Aufstellung verschiedener Künste (= die allgemeinste Konvention) erkennt er nicht an; war ja ihre Spezialisierung nur durch die ewige Inzucht der Konvention möglich. Ist aber Wagner darum formlos, kommt er ohne Konventionen aus? Nein; selbstverständlich; denn wer sich mitteilen will, muß Konventionen schließen. Aber seine Formen, seine Konventionen sind anderer Art als die bisherigen. Erstens: was vom Vorhandenen auf ihn übergeht, wird im Feuer seines Schöpfergeistes umgeschmolzen und erst im Drängen und Rufen nach dem Ausdruck eines inneren Gesichtes als Zeugnis selbstausgefochtener Kämpfe wiedergeboren. Zweitens: die Form wird kaum jemals bestimmend für den Verlauf der Linie; bestimmend bleibt, was zu sagen ist, niemals, was das Material, in dem geschaffen wird, sagen will. Das trennt in letzter Linie Wagner selbst von Beethoven; denn selbst jenem Beethoven, der seit Bach als erster die Musik wieder vornehmlich auf den Ausdruck gestellt hat, geht die Musik oft genug durch und schafft für sich weiter. Eine Harmonie bedingt die nächste, eine Periode zieht eine zweite nach sich, die Form triumphiert. Sicherlich, daß sie Beethoven ausfüllt, mehr als sie je ausgefüllt wurde; aber sie bleibt bildend, jene Form, in der die Konvention fortwirkt, das Gemachte, dem Irdischen Entrückte. Für Wagner ist Form nichts anderes als der prägnanteste Ausdruck des Gedankens, sie entsteht immer von neuem durch den Gedanken. Im Ebenmaß, im Formen schwelgen, ist ihm fremd. Die Kompositionstechnik genannte Beherrschung des Formalen erweist sich bei kritischer Analyse als dürftig. Die Sequenz, von der Fachwelt als Verlegenheitsprodukt gescholten und gemieden, muß für lange Strecken genügen. Über ein formbildendes Mittel verfügt jedoch Wagner, über das Leitmotiv. Aber auch dieses muß stofflich verankert sein, der Gegenstand selbst muß seine Anwendung erheischen. Dieser Gegenstand der Darstellung ist alles, um dessentwillen gedichtet und komponiert wird. Verlangt's der Gegenstand, dann wird ein langes, langsames Vorspiel hindurch mit Tönen gekargt, verlangt er's, dann blühen prächtige Melodieen auf; verlangt's der Gegenstand, so bleibt ein Tempo langsam, wiewohl das Ohr, durch vorhergehende Breiten ungeduldig gemacht, Abwechslung wünschte. Dies alles ist sachliche Wahrheit, die der Heuchelei des Nur-Schönen keinen Ton opfert. Sie ist bei Wagner gleichzeitig eine persönliche Wahrheit, denn immer ist die Sache mit ihm identisch, mit seinem seelischen Erleben, meist gar mit seinem realen Leben. Und dieses Leben schafft sich in ungeheurem Ausbruch die künstlerische Form, der beides anhaftet, Rausch und Gewalt der Ent-

stehung sowie ein unkomponierter Rest an Erleben und an Erdenschwere. Darum macht uns diese Kunst ganz anders erbeben und aufjauchzen als alle vordem geübte, keine abstrahierte Kunst und keine, die sich müht, ererbten, verblichenen Symbolen Leben einzuhauchen, sondern aus dem Leben selber steigend, noch voll dieses Lebens. Das ist die Natürlichkeit der Kunst, ihr enger Zusammenhang mit dem Leben. Nicht bloß die Natur als Darstellungsgegenstand, wenn auch im Weben des Waldes, im Feuertoben, im Donnerdröhnen geliebt, noch viel weniger die ungeistige Nachahmung des Lebens, der Naturalismus. Vielmehr die Sorge, daß die Kunst sich von der einzigen Quelle immer erneuter Entwickelung, dem Leben selbst, nicht entferne und nicht aus dem „rechten Geleis" komme. Das eben sagt nur, „wer von der Kunst nichts weiß".

In einem wütenden Ausbruch, in Rausch und in Not ist das Werk gezeugt, das Leben selbst pulst in ihm; wie sollte es uns nicht zu höchstem Erleben hinreißen? Und wie geschähe es ohne Ernüchterung, wenn wir zur Lüge des eigenen nichtigen Daseins erwachen? Ich glaube, Herr Jakobsohn, man findet aus der niederschmetternden Größe des „Tristan" den Weg eher zu Aktenbündeln und Geschäftskorrespondenzen als zur Rezension der „Hose" von Sternheim. Der „Tristan" hebt die Rechtspflege nicht auf, und Beethoven beweist noch nichts gegen die Literatur, aber für Unnotwendiges, Konventionelles, Unsachliches, mit Geist Spielendes ist Wagner der tödliche Stoß. Seine Musik aber sollte, eben darum, weil sie die Rolle bisheriger Kunst als einer bloßen Lebensverschönerung nicht teilt, für uns nimmermehr tägliches Brot werden. Wagner selbst hat die Ernüchterung des Alltages durchkosten müssen, wenn man Andeutungen, wie die in einem Briefe an die Wesendonk, es erscheine ihm wieder einmal alles schal, was er gemacht habe, in diesem Sinne deuten darf. Darum die Festspielidee, die im Werke selbst liegt und nicht etwa der Absicht des wirkungsvollsten Arrangements entsprungen ist.

Der Widerstand gegen Wagner ist danach keine rein ästhetische Angelegenheit mehr. Heute, wo das Um und Auf seiner Werke jedem geläufig ist, wo nichts Fremdartiges mehr abstößt, trifft der Haß das Wesen seiner Kunst, ihre Menschlichkeit und Wahrheit, ihr — Deutsches. Denn keinem anderen Volke als dem deutschen ist eine solche Auffassung des Wesens der Kunst möglich, wie es die Wagnerische ist. Dieser Idealismus, der in der tiefen Wahrhaftigkeit und in der Entfernung allen Flitterwerkes bis zum Äußersten geht, muß in seinen Keimen dem Volke innewohnen. Freilich hat ihn kein Deutscher so schlackenfrei besessen wie Richard Wagner. Doch; einer ist ihm vorangegangen. Seine Musik aber hieß — es lag in der Kulturentwickelung — Religion. Das war Martin Luther. Wie die Kunst Wagners ganz auf sachlicher Wahrheit und Natürlichkeit stand, so Luthers Religion. Das verwickelte katholische Zeremoniell gab

der Kirche nicht minderes Ansehen als der geheimnisvolle Kontrapunkt der Musik. Die Konventionen der Kirche waren sogar noch viel, viel älter als jene der Musik, und sie entrückten den Gegenstand noch weiter allem Irdischen und machten ihn noch unverständlicher für den armen Ungebildeten, der von der Religion hätte Tröstung empfangen wollen. Da stieß Luther den Formalismus um und verband die Religion wieder mit dem Leben; er öffnete dem Laienelement Tür und Tor wie Wagner. Dafür durfte er von den Zünftigen bäurisch wie Wagner dilettantisch gescholten werden. Wenn Unbeflecktheit von allem Metierhaften Dilettantismus ist, dann war Wagner der große Dilettant. Daß aber diese Unbeflecktheit nicht Erfüllung, sondern nur Voraussetzung seines Schaffens ist, entging den Zünftigen ebensogut wie den Nachbetern Wagners, von dem der Dilettantismus sich einen Freibrief ausgestellt glaubte, um ohne inneres seelisches Können, noch ohne äußeres, handwerkliches nach dem bequemen Leitmotivensystem Opern zusammenzukleistern. Wagners Dilettantismus war eben nur ein Ableugnen der Konvention, ein Negativum, ein Reinemachen für das Positive, Neue, das dann eingesetzt wurde, die deutsche Sachlichkeit und natürliche Wahrheit. Die Abneigung gegen Wagner ist also Feindschaft gegen dieses Deutsche, und zwar ebensogut bei uns wie drüben bei den Romanen. Denn dieses Deutsche Wagners ist nicht nationalistisch wie etwa das Russentum Tschaikowsky's oder das Norwegertum Grieg's, der den Gesang des Volkes und das Landschaftliche der Heimat zum Klingen bringt, dieses Deutsche ist vielmehr die letzte Folgerung aus einem sittlichen Idealismus, wie er immer wieder aus dem Schoße dieses Volkes hervortaucht, aber auch stets wieder vom eigenen Volke verspottet und angefeindet wird. Denn wie wenige selbst in diesem Volke sind so stark, den äußersten Idealismus mitzukämpfen. Mancher, mag er beim Abtun des lieben, lügnerischen Alten noch so weit mitgehen, entdeckt plötzlich ein Altes, mit dessen Abtun er sich ins eigene Fleisch schnitte; da verläßt ihn die Kraft, und er lügt wieder. Wagner ist eben eine Gewissensfrage geworden. Es ist nicht denkbar, daß einer ihn ganz erfasse und wieder zum eitlen Tun früherer Tage zurückkehre. Kann er sich aber zu reinem Tun nicht erheben, dann bleibt ihm eben nichts übrig als der Haß gegen Wagner.

Ein Romane kann deutsche Art und deutsche Kunst nie aufrichtig lieben. Bessere als Leoncavallo, als Saint-Saëns und Jaques-Dalcroze verschweigen das, aber, täuschen wir uns nicht! Es kann nicht anders sein, als daß diese drei in ihren Kriegsmanifesten an das Deutsche von der Gelegenheit zu Sprechern ihres Volkes gemacht wurden. Durch das Romanische ist die Kunst groß geworden. Durch das treue Festhalten an den überlieferten Konventionen wurde sie in sichere Bahnen gelenkt, das romanische Verlangen nach purer Schönheit bewahrte sie vor Abwegen, ihre Sprache, ihre Mittel wurden reif. Eine andere Zeit ist gekommen.

Wir wollen keine Kunst, wir wollen ein Kunstwerk, einen Künstler. Nicht das Material soll sprechen und uns den schönen Schein einer anderen Welt vormachen, sondern die höchste Potenzierung alles Diesseitigen, Menschlichen wollen wir erschauen und erleben, im Kunstwerke und im Künstler. Dazu taugt das Romanische nicht. Es kann die Notschreie des Lebens und seine Seligkeiten nicht in Kunst umformen, weil ihm die Kunst keine ursprüngliche Sprache ist; so mußte es den Drang dieser Zeit nach Subjektivismus in spielerischem Formen verzetteln. Statt daß sich das Subjekt im Kunstwerke durch das Menschliche offenbart hätte, suchte es sich bei den Romanen in ungewöhnlichen Materialmischungen, Kombinationen, Erweiterungen der Kunstmittel zu definieren und von ähnlichen Subjekten zu unterscheiden. Resultat: man blieb nach wie vor bei der Konvention. Denn wenn sich auch die romanischen und romanisierenden Neutöner einbildeten, auf die Natur und auf Naturklänge zurückzugehen, so war es doch nichts anderes als die Opposition gegen die alte Konvention, auf der sie aufbauten. Diese war also in ihren spekulativen Gebilden indirekt enthalten. Daher: wie eifrig sie auch verkündeten, ihre Musik sei die natürliche und die frühere eine gekünstelte, der Laie wollte sich nicht einstellen, der diese Natürlichkeit begriffen hätte. Der Romane sieht sich also in einer Sackgasse; wenn er auch noch ein paar neue Formen erfindet, noch etliche neue Harmonieenmischungen und Tonleitern, schließlich merkt er doch, daß die Kunst etwas anderes ist als eine Schöne, der man bloß ein neues Saisonkleid zu dichten braucht, um des Beifalls der Leute sicher zu sein; schließlich merkt er auch, daß geformter Dreck doch nur Dreck ist, wenn man auch früher etwas artiger, aber minder deutlich sagte: l'art pour l'art. Da erklärt er die Kunst überhaupt für veraltet und abgetan, da es nichts mehr Neues gebe, und setzt an ihre Stelle in Poesie und Musik jene seltsamen futuristischen Gebilde, von denen noch kurz vor Kriegsausbruch Johannes Schlaf bewundernd berichtet hat; er meinte damals, daß Paris „wieder mal" an der Spitze marschiere. Ja, in Totgeburten war Paris immer an der Spitze. — Ist also das Romanische unfähig, die Kunst wahrhaft zu verjüngen und dem neuen Geist in ihr zu genügen, so ist dieser Geist gerade dem Deutschen günstig. Konnten wir das stetige Wachsen der Vorherrschaft deutscher Kunst noch mißverstehen? Und das, worin uns Wagner Führer sein soll? Und andererseits die jetzige Fehdeverkündigung der Romanen gegen deutsche Kunst? — Nochmals: der Romane kann sie nicht lieben, die deutsche Kunst; denn sie negiert die romanische, beweist ihre Überflüssigkeit, hebt sie auf.

Und unser Verhältnis zum Romanischen? Seit der Zeit der Völkerwanderung ist dem Deutschen der Zug nach dem Land jenseits der Alpen nicht aus dem Blut gewichen. Er scheint seiner wie zur Ergänzung seines

Klimas und Wesens zu bedürfen. Das hat ihm nicht geschadet. Sein Wesen ist so reich und treibt immer wieder Urkräftigstes und eigensten Schaffen Fähiges hervor, daß ihm um seine Ausländerei nicht bange sein braucht. Die romanische Musik wird durch die importierte deutsche als die mächtigere in die Enge getrieben; der Import italienischer dagegen hat bei uns, nationalökonomisch ausgedrückt, nur einem Veredelungsverkehr gedient; darum brauchen die Kunsthüter auch keinen Prohibitivzoll darauf zu setzen. Ratsam aber ist es bisweilen, die Grenzen wieder nachzuziehen, da gerade in der Musik der Durchschnitt unserer gedankenfaulen Kunstgenießer dem Welschen hold ist. Man verlangt, höchst konservativ, nach einer Ohrenkunst, die den Geist in Ruhe läßt oder ihm gestattet, frei umherzuschweifen, von jener Anspannung, unbeschwert, die ein dargestellter Gegenstand verlangt. Musik komme uns als die Himmelstochter, die Erheiterung über die Menschen ausgießt; so wollen es die Kunstberliner, bei denen die südlicheren Wiener natürlich nicht erst zu lernen brauchen. Man will sich den angenehmen, sinnlichen Reiz durch die Beunruhigungen des deutschen Geistes, wie sie Bach und Beethoven begonnen, Wagner auf die Spitze getrieben, nicht verderben lassen. Denn welcher durch das tägliche Quantum an Literatur und Kultur malträtierte Intellekt wäre abends imstande, ein Musikstück, das vom Intellekt ein Eingehen auf eine Art Ursprache verlangt, anders als nur mit dem Ohr aufzunehmen? Das Ohr ist minder streng als der Intellekt. Ist der ein paarmal unvermögend, aufzunehmen, ist ihm die Kette des Zusammenhanges gerissen, so ist er unbefriedigt und geht leer aus. Das Ohr aber schwimmt munter mit, erhorcht sich da und dort Brocken, die ihm behagen, merkt plötzlich bei einem grausamen Beckenschlag, daß es aus Träumen gerissen worden ist, entzückt sich aber gleich wieder über einen prächtigen Schlußfall, zumal es darin ein früheres Thema wiederzuerkennen glaubt und, das Wiedererkennen mit Vorliebe betreibend, lobt es die Musik, die es ihm leicht gemacht hat. So etwa sieht doch unser verwelschter Musikgenuß aus?

Am stärksten zeigt sich das Mißverstehen deutscher Art in der Gesangskunst. Warum hat Wagner immer nach jungen, unverdorbenen Stimmen, sagen wir grad heraus: nach Natursängern gefahndet? Warum sind unsere Sänger den Wagnerschen Akzenten nicht gewachsen und müssen Wagner zum Schluß einen Stimmenmörder nennen? Weil im Gesang, soweit er als Kunstgesang gilt, ausschließlich das welsche Prinzip der Konvention, der Naturfremdheit, des Ohrenkitzels regiert. Das Kriterium der Kunststimme ist nach heute üblicher Auffassung — das Abhandensein schlechter, störender Gewohnheiten, beispielsweise halsiger oder knödeliger Töne wird als selbstverständlich vorausgesetzt — die Ausbildung der Resonanzteile oberhalb des Kehlapparates, genauer: die ruhige Lenkung des Tonstromes, der aus der Kehle kommt, nach den Mund- und

Kopfpartieen. Die Naturstimme entbehrt, wenn sie auch sonst keine auffallenden Fehler hat, dieser Führung des Tonstromes. Die gesunde Naturstimme arbeitet zumeist mit dem Brustklang,[1]) was eine gewisse Roheit des Klanges und infolge einseitiger und falscher Muskeltätigkeit baldige Ermüdung bedingt. Die Führung des Tonstromes nach der italienischen Schule aber ermöglicht eine große Leichtigkeit des Apparates, läßt hohe Töne ohne Anstrengung singen und bildet den Ziergesang aus. Diese Kunst beruht also auf einer möglichsten Entfernung vom Natur-, vom Brustklang; die Brust existiert für sie nur als Resonanzmittel, dessen tiefe Töne bedürfen. Diese Art des Singens ist ganz aus der romanischen Kunstauffassung geboren. Der Gesang soll nicht davon Zeugnis geben, was in des Sängers Menschenbrust vorgeht, es ist nicht so, daß die Stimme sich zum Gesang erhebt, weil sie sich mit dem gesprochenen Worte nicht mehr helfen kann, sondern der Gesang ist nur wieder das subtile Werkzeug zur Aufnahme der durch tausend aneinander gereihte Konventionen aufgebauten Musikkultur. Die Stimme wird wie ein Instrument behandelt, hohe Töne treten nicht erst auf, wenn der Effekt steigt, sondern gleichrangig mit den tiefen, diktiert von den Neigungen abstrakter Musik und dem Streben nach Wohlgefälligkeit. Darum wird das Gesangsinstrument nach der Anlage der Blasinstrumente geformt. Wie bei den Blasinstrumenten werden Register ausgebildet, die Brust dient den Tönen des Brustregisters, wird aber im übrigen nicht beachtet, weil sich mit den schwerfälligen Brusttönen kein so holdes Kunstspiel treiben läßt wie mit den Tönen des Kopfregisters. — Bis zu Wagner konnte man mit dieser Kunst zufrieden sein, denn sie erlaubte, was es zu singen gab, in Schönheit zu singen. Wie, und diese Kunst soll man aufgeben zugunsten eines naturalistischen Geschreies? Gibt es denn einen anderen Gesang als den Schöngesang, muß nicht im Gesang die Aufstellung des vielleicht sonst vorhandenen Dualismus zwischen Formkunst und Gehaltkunst versagen? Ganz richtig: es gibt keinen anderen als den Schöngesang; jeder Ton, der produziert wird, muß die ihm zukommende Fülle haben, d. h. es darf ihm im Gegensatz zum normalen Ton des Natursängers nichts an Obertönen, an Kopfresonanz fehlen. Aber während der Italiener für die Schulung nur den Apparat oberhalb des Kehlkopfes beachtet (aus den einseitigen Gründen seiner Musikkultur), greift der Deutsche wieder auf Natur und Leben zurück und zieht auch die Teile des Apparates unterhalb der Kehle in den Kreis des Studiums, macht sie zur Grundlage der Schulung und läßt den ganzen Menschen singen. Auf einem natürlichen Fundament ruhend, erlaubt diese stimmliche Bildung ein Eingehen auf die Eigenart der deutschen Sprache,

[1]) Auch dort, wo dieser Brustton bei der Frauenstimme naturgemäß vom Falsetton abgelöst wird, fehlt noch die ruhige, gefaßte Lenkung nach den Kopfpartieen.

ihre volltönenden Vokale und charakterisierenden Konsonanten — (was verstanden wir je vom Text einer deutschen Opernaufführung?) —, alle im Melodieengeträller anerzogene Künstelei der Stimme muß abfallen. Erst die so gebildete Stimme hält Wagner stand, ohne sich aufzureiben, denn sie erfüllt von selbst alle Anforderungen Wagners. Ruht sie doch auf dem gleichen Fundament wie seine Kunst.

So hätte romanische Kunst auch hier ihre Mission an der deutschen erfüllt. Den Deutschen ist Gesang nicht gegeben, hieß es. Auch Kunstmusik war ihnen nicht gegeben und andere Erzeugnisse geistiger Beweglichkeit. Das aber müssen wir als deutsche Art erkennen: was fremde, begünstigtere Himmelsstriche mühelos erzeugt haben, vermöge treuer Sachlichkeit und tiefer Innerlichkeit, umgeformt und neugeformt, zu nie geahnter Größe der Wirkung zu führen.

Nun blühe auch sie als letzte heran, die deutsche Gesangskunst. Deutsche Meister, Friedrich Schmitt und Müller-Brunow — sie sind gestorben, und wenige kennen ihre Namen — haben sie gesucht. Ihre äußerste Kraftprobe ist es sicherlich, wenn sie die romanisch Gesinnten unter den Kunstgenießern überzeugt haben wird. Wollen die in der Musik überhaupt von ihrem alten Gott nicht lassen, wie sollten sie ihn im Gesang missen können, der keine selbstschöpferische, sondern eine ausführende Kunst ist, daher am ehesten zur leeren Fertigkeit und zur Künstelei neigt? . . .

Die Schlußvignette dieser ganzen Betrachtung: Auf der einen Seite der junge Siegfried, der nie was gelernt hat, Naturbursche und Dilettant; hat keinen Respekt vor dem grauköpfigen Lehrer, zerraspelt die ererbten Schwertstücke furchtlos zu Spänen, um sie, zerschmolzen, in neuem Guß zur echten Form zu fügen. — Und dann auf der anderen: Maître Saint-Saëns — oder hieß er ehedem Mime? —, tüchtiger Fachmann, im Leimen der ererbten oder gestohlenen Stücke tut's ihm niemand gleich, kann sich ob des Tuns des Jungen nicht fassen. Da schilt er ihn einen Narren oder Barbaren.

DIE LAUTE

VON HERMANN RUTH-SOMMER IN STETTIN

Man darf eines der wichtigsten Kapitel abendländischer Musikgeschichte mit dem Namen „Laute“ überschreiben, einem Musikinstrument, das durch Jahrhunderte eine stolz-beherrschende Stellung im Musikleben Europas einnahm und zum Elementarrüstzeug des Musikers gehörte. Ein bedeutender Theoretiker, M. Praetorius (Syntagma musicum 1618) bespricht das Lautenspiel als „Fundamentum et Initium“ aller Musik, und aus Barons „Untersuchung des Instruments Lauthen“ (Nürnberg 1727) entnehme ich Besardo's schöne Worte über die Laute: „Principem quasi et Reginam Musicorum Instrumentorum Omnium“, wonach wir von einer „Königin aller Instrumente“ sprechen dürfen.

Die altehrwürdige Geschichte der Laute geht auf die Araber zurück, die gegen 711 n. Chr. (Schlacht bei Xeres de la Frontera) auf der spanischen Halbinsel festen Fuß faßten, und denen das Abendland durch die nämliche Einfallspforte vielerlei Kultureinflüsse zu verdanken hat.

Der uralte Typus der arabischen Laute = al-ud (Holz) genannt, ist im wesentlichen unverändert auf unsere Zeit gekommen: Der Schallkörper von apfelförmig-rundbauchiger Form ist seit dem berühmten Lautenmacher Magnus Dieffenbrugger (Padua, etwa 1519) von mehr oval-birnenartiger Gestalt und trägt die Decke mit dem Saitenhalter, auf dem die Saiten in der eigentümlichen Anordnung von „Chören“ durch Anknüpfen oder durch kleine Pflöcke befestigt werden.

Durch eine Schallöffnung in der Decke, „Rosette“ oder „Rose“ (auch „Stern“) genannt, erhält der Ton die typische Klangfärbung, und zwar durch das kunstvoll geschnitzte Gitterwerk, das die Schallöffnung teilweise verdeckt. Mit dieser „Rosette“ ist einer der Hauptunterschiede beschrieben, wie sie beim Streit um die Bezeichnung Laute oder Gitarre in Frage kommen. Der weich gedämpfte silberhelle Ton der Laute erhält durch das gewölbte Korpus und durch die Rosette einen länger anhaltenden, scheinbar an- und abschwellenden Charakter, wohingegen die wohlbekannte Gitarre durch metallisch-kräftigen Ton kürzerer Dauer auffällt.

Auf dem „Hals“ liegt das Griffbrett, und der obere Teil, der „Wirbelkasten“, trägt die Wirbel, wo die Saiten vom abgeteilten „Sattel“ her zusammenlaufen und durch Drehen gestimmt werden.

Durch die um Hals und Griffbrett festgeschlungenen Darmsaiten, Bünde (heute durch eingelegte feste Bundstribe ersetzt), werden in bestimmten Abständen die Halbtonintervalle für die greifenden Finger bezeichnet; von den anfangs meist gebräuchlichen sieben oder acht „Bundräumen“ ging man im Laufe der Zeit zu 14 bis 18 Bünden über.

Die eigentümliche Lautenbesaitung, deren ich oben gedacht habe, bestand in der Verdoppelung jeder Saite durch die gleich oder eine Oktav höher klingende Saite. Ausnahmen waren die tiefsten „Chöre" = „Großbrummer", die zuweilen als einfache dicke „messene" (Messing-)saiten und die „Quint"- oder Melodiesaiten, die immer einzeln verwendet wurden.

Die mittleren „Chöre" wurden vereinzelt durch „stehelene" (Stahl-), sämtliche Oberstimmen durch Darmsaitenbezug vervollständigt, und nach den uralten Gesetzen der mittelalterlichen Lautenisten war die Zerreißungsgrenze der höchsten Saite (Quint) für die Stimmung des Instruments maßgebend. Dieses — wirklich „oberste" — Gesetz lautete:

„Zeuch die Quintsait so hoch du magst,
daß sie nit reiß, wenn du sie schlagst!"

Vor der Einführung eines Normal-a („Kammerton") war natürlich diese etwas sehr „dehnbare" Vorschrift für die armen Lautenisten keine „Quelle reiner Freuden", und zahlreiche bewegliche Klagen sind uns darüber von verschiedenen Autoren erhalten. Am besten und mit einer gewissen entsagungsvollen Ruhe äußert sich Mattheson (Neu eröffnetes Orchester usw. Hamburg 1713): „Wenn ein Lautenist achtzig Jahre alt wird, dann kannst du sicher sein, daß er vierzig Jahre mit Stimmen und Aufziehen gerissener Saiten zugebracht hat."

Die vereinfachte Besaitung nach dem Vorbild der „gitarra latina", wie die heute gebräuchliche Gitarre zum Unterschied von der „gitarra morisca" (der Laute) genannt wurde, war somit ein Fortschritt und die Einführung des Normaltons machte der unzuverlässigen oder auch unvernünftigen Stimmungsweise des Instruments ein Ende.[1])

Die Zahl der Stimmungen sowohl wie der „Chöre" ist außerordentlich groß; wie bei vielen anderen Instrumenten liegt auch bei der Laute schon sehr früh die bekannte Einteilung in Diskant-Alt- („Recht Chorist- oder Altlaute" bei Praetorius), Tenor- und Baßstimmung vor, die auf die äußere Gestalt des Instruments bestimmenden Einfluß hatte. Von der kleinen Diskantlaute bis zur vielchörigen, mit frei schwingenden Baßchören versehenen Erzlaute — Archiliuto und Theorbe — finden sich zahlreiche Arten in den bedeutenden musikhistorischen Museen (Berlin, Köln, Nürnberg, London, Kopenhagen, Brüssel, um einige der wichtigsten zu nennen.)

Bei der Baßlaute und Theorbe finden sich getrennte Wirbelkästen

[1]) Zahlreiche Verbesserungen, die auf absolut reine Stimmung zielen, sind nur vereinzelt als „Verbesserungen", zum größten Teil als Bestätigungen alter Erfahrungssätze zu betrachten. Einer dieser Erfahrungssätze lautet: Solange nicht absolute Gleichmäßigkeit der Dichte und des spezifischen Gewichts des Darmmaterials erreicht werden kann, so lange wird bei Darmsaiten wohl die absolute „Quintenreinheit" nicht verbürgt werden können. So kann z. B. eine Mißernte und Unterernährung der Schafe von Einfluß auf die Qualität der Darmsaiten sein.

ungefähr auf gleicher Halslänge; die ganz ungeheuerlichen Baßlauten Chitarrone und Angelica verwenden die Saitenlänge in der Baßlage, nicht die Saitendicke und entwickeln sich demgemäß zu der beträchtlichen Ausdehnung von über 2 m.

Von alters her werden die besten Holzarten — Ahorn, Palisander, Mahagoni — für den Bau des Lautenkorpus verwendet, der sorgfältig durch schmale Späne (12 bis 30 beiläufig) zusammengesetzt ist; die Decke „sancboden" soll gutes altes Fichtenholz sein. Von den fabrikmäßig hergestellten Lauten unserer betriebsamen Händler ist ein weiter Schritt zum wertvollen „Meisterinstrument", das mit dem altgewohnten Holzwirbel immer noch die prunkvollen Luxuslauten mit vergoldeten „Mechaniken", sogar solche mit „Patent", turmhoch überragt.

Das oberste Gesetz für das Lautenspiel heißt genau so wie für das Instrument selbst: Tonreinheit, Tonfülle, Tonschönheit.

Eine Meisterarbeit gibt dem glücklichen Besitzer zwei sehr wertvolle Dinge mit auf den mühsamen Weg zum künstlerischen Ziel: zum ersten die frohe Gewißheit, daß der Ton immer schöner wird, und zum zweiten die Spielfreudigkeit, das „Nichtsattbekommen". Das Letzte ist das wichtigste, denn die Spielfreudigkeit gehört zum mühseligen Anfang des Lernens, wie die Stimmung des Herzens zum Singen.

Eine große Erleichterung für die greifenden Finger des Anfängers sind leicht ausgehöhlte Bundräume; jeglicher Überfluß an Zierat, Gold, Silber, Elfenbein, Perlmutt weckt bei dem „Kundigen" das Mißtrauen und täuscht musikalisch empfindsame Menschen durchaus nicht über etwaige Mängel im Ton und im Klangcharakter hinweg. — —

In der abendländischen Musikgeschichte bildet das Lautenspiel zuerst als eine Art „Laienkunst" eine Klasse für sich und wird von den Vertretern des gregorianischen Kirchengesangs — von den Musikern strengster Observanz — heftig bekämpft, die sich als „cantori a libro" bezeichnen.

Es sind die Gegensätze zwischen diesen allerältesten akademischen Musikern und den Dilettanten (die als cantori a liuto damals weit höher standen als die Musikliebhaber unserer Tage), wie man noch heute von ewiger Feindschaft zwischen Kunst und Dilettantismus reden darf.

Und es ist höchste Zeit, daß mutige Geister dem Gebaren mancher „Bearbeiter" und „Vertoner" entgegenwirken, wenn eine wirklich wertvolle Kleinkunst nicht wieder durch schmähliche Nichtkönner prostituiert werden soll. Im 2. Februarheft 1914 (S. 231 f.) der „Musik" waren solche seltenen, mutigen Worte zu lesen.

Die reizvolle und rührende Geschichte des Volksliedes und der Entwickelung unserer Volkskunst aus dem fröhlichen Geist der Zeit „fahrender Leute" darf ich bei den Lesern dieser Zeitschrift als bekannt voraussetzen. Der wenig geachtete Gehilfe des ritterlichen Dichter-

komponisten, der „joculator“ ist der eigentliche Urahne des „farenden spîlman“, und erst nach langen Jahrzehnten erblicher Ehrlosigkeit, sprichwörtlicher Entrechtung gelang es dem armen Troubadour der Landstraße, im Bannkreis blühender Städte seßhaft zu werden.

Ungefähr mit dem 16. Jahrhundert beginnt die Blütezeit der Lautenmusik, deren bedeutendster Meister Konrad Paumann (gestorben 1473 in München) bis dahin gewesen war; ihm wird auch die Erfindung der Tabulatur zugeschrieben, eines musikalischen Notierungssystems, das durch Buchstaben und Zahlen in bestimmter Anordnung die Noten und Griffe auf der Laute bezeichnete, durch Punkt, Schlag, Haken usw. die Notenwerte angab. Die Tabulatur Paumanns kennt keine Linien; diese finden sich auf den französischen und italienischen Arten der Tabulatur (meist der sechschörigen Laute entsprechend).

Vortragsbezeichnungen für Tempo, Ausdruck und dynamische Abschattierungen kennen die alten Tabulaturbücher nicht, und auch die Tonart geht erst aus der mutmaßlichen Höchstspannung der Melodiesaite hervor.

Das seltsame System der Lautentabulatur mag vom damaligen zünftigen Musiker und vom eingefleischten Vertreter der nota quadriquarta = der Mensuralnotenschrift mit vollem Recht aufs heftigste bekämpft worden sein. Das Wirken der Lautenisten ist uns aber doch nur durch die Tabulatur- oder Lautenbücher bekannt geworden und bildete eines der Hauptgebiete moderner Musikforscher (Ambros, Arnold, Chilesotti, und anderer).

Während die anfänglichen Aufgaben des „fahrenden“ Lautenisten zumeist in Tanz- und Liedbegleitung bestanden, fiel der folgenden Generation die höhere künstlerische Aufgabe zu, den vierstimmigen Vokalsatz auf die Laute zu übertragen.

Zahlreiche Lautenbücher beweisen aufs herrlichste die Entwickelung des Lautensatzes aus dem Geiste der Vokalmusik, und es gibt kaum reizvollere Parallelen als Tanzlied und Lautenübertragung. Wie sich aus dem Reigen, dem geschrittenen Tanz eine besonders schöne Form des Liedes entwickelte, so hat sich durch die frühere Übertragung der Vokalformen — des Madrigales z. B. — ein besonderer alter Lautenstil herausgebildet, bei dessen Vortrag der Gang der Melodie durch zahlreiche „läufflein“ und Koloraturen frei improvisierend unterbrochen wird. Diese häufigen rubati, und die scheinbare irrlichtelierende Untätigkeit im Fluß der Melodie sind natürlich nicht für streng erzogene moderne Musiker, aber für musikalische Feinschmecker, die nach dem dissonanzenreichen polyphonen Musizieren der „Moderne“ nach herber Kost lechzen. (Ein gewisser Dichter ließ sich nach dem Lesen süßlich-fader Liebesgedichte einen schwarzen Rettich bringen, damit er „den Geschmack“ loswerde.)

Auch die Liedbegleitung alter Lautenisten rechnet zum vierstimmigen

Satz der Übertragungen und der Solostücke für die Laute; manche Liedstimme konnte als Melodiestimme ebensogut mitgespielt werden. Die dreistimmige Liedbegleitung ist meiner Meinung nach die reizvollste und vielseitigste Art eines guten Lautensatzes; ich glaube auch, daß der gesunde musikalische Instinkt der Alten mit einer gewissen Zähigkeit an diesem, mehr lutanistischen Stil (Newsidler 1536) festhielt und in der Vielstimmigkeit den drohenden Verfall ahnte. Tatsächlich fing der Niedergang des Lautenspiels nicht eigentlich mit der Herrschaft des Cembalo und des Hammerklaviers an, sondern mit den gehäuften Schwierigkeiten des mehrstimmigen Satzes, mit der Verwirrung der bis dahin übersichtlichen und einfachen Spielweise. Kühne chromatische Durchführungen und lang durchgehaltene Dissonanzen sind dem Lautenspieler von guter musikalischer Kinderstube ein Greuel.

Die Gegenbewegung der Einzelstimmen ist dem ältesten Lautensatz zu eigen, erst später kommen die großen Akkordreihen auf der Grundlage des schreitenden Basses.

Wertvolles Studienmaterial findet sich in den Lautenbüchern von Gerle 1552, Newsidler 1536, Ochsenkhun 1558, Judenkunig 1532 und in verschiedenen anderen (siehe Chilesotti „Lautenspieler d. XVI. Jahrh." bei Breitkopf & Härtel). Beiläufig sei erwähnt, daß viele bedeutende Lautenisten auch als ausgezeichnete Lautenmacher berühmt waren (Paumann, Helt 1413, Hans Ritter 1447 sind einige der ältesten).

Die Geschichte der Lautentechnik kann ich im wesentlichen durch Zitate aus den bedeutendsten musiktheoretischen Werken belegen; der Anschlag mit Federkiel und Plektrum ist bis zur grundlegenden Lehre Paumanns in Übung gewesen, und nur noch Virdung (Musica getutscht usw., 1511) beschreibt diese Anschlagsart:

„Die messenen [Messing] und stehelenen [Stahl] saitten wollen sich zu den lautten nit lassen brauchen. Dann so man die in den bunden mit blossen Fingern angreifft so wollen sie nit so wol lauten als so man sie mit eysen oder holt anschlecht."

Von Paumann an lehren alle Meister den Anschlag mit den Fingern der rechten Hand: dem dreistimmigen (Begleitungs- sowohl wie Solo-) Lautensatz entsprechend mit Daumen, Zeige- und Ringfinger, welch letzterer mit dem Mittelfinger abwechselt, wenn benachbarte Chöre es erforderlich machen. Der Wechselschlag zweier Finger findet sich meines Wissens nicht erwähnt, wird wohl auch bei der chörigen Laute schwer durchzuführen gewesen sein.

Alt ist das Durchstreichen mehrstimmiger Akkorde mit dem Daumen, das heute viel zu sehr Gepflogenheit ist; denn man kann durch fleißiges Üben vier- und fünfstimmige Akkorde selbst in raschester Folge zusammen anschlagen, wie es der Pianist freilich leichter erreichbar tut. Fortwährendes Arpeggio sollte streng vermieden werden, damit ein vorgeschriebenes Arpeggio desto bessere Wirkung erziele.

Der gute Lautenspieler muß die Anschlagsstellen der Saiten für reiche Abschattierung in dynamischer Hinsicht ausgezeichnet kennen, er muß Steigerungen durch den Anschlag an verschiedenen Stellen der nämlichen Saite herausarbeiten können, wenn er künstlerisch wirken will.

Es ist Gefühlssache, und der Vergleich mit dem guten Reiter liegt nahe, der ein Rassepferd wie am Frauenhaar, nicht am Lederzügel reißend, führt.

Die Technik der linken Hand ist im wesentlichen seit vier Jahrhunderten die gleiche; der erste Finger — erster Bundraum — erste Lage, zweiter Finger — zweiter Bund usw. Die Griffweise des ersten Fingers bestimmt die Lagenbezeichnung, und die goldene Regel für ein lückenloses Spiel heißt: Finger liegen lassen!

Ebenso wichtig ist ein gewisses „Vorgruppieren" zweier Finger, während einer oder die übrigen als Stütze dienen; Vorschlag, Triller, Mordent, Glissando, Terzen-, Sexten- und Oktavenpassagen sind durch Fleiß erreichbar und erfordern zum Teil ein hammerartiges „Niederfallen" des greifenden Fingers.

Eine alte Griffweise: das Überlegen des Zeigefingers (seltener der kleine Finger) wird von deutschen Lautenspielern sehr oft mit dem französischen Wort „Barré" (kleines, großes Barré) bezeichnet. Glücklicherweise klingen Bundgriffe oder Quergriffe durchaus nicht anders; auch das Wort Barre ist mir beim Studium vorgekommen.

Die allervorzüglichste Technik aber ist beim Lautenspieler wertlos, wenn hinter dem Können nicht das Wissen steht, und es ist hauptsächlich des bekanntesten Lautenisten unserer Tage — Heinrich Scherrers — Verdienst, auf die Bedeutung der Harmonielehre für den Unterricht im Lautenspiel hingewiesen zu haben. Seine große Lautenschule ist für das ernste Studium unerläßlich, wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß das lebendige Beispiel eines guten Lehrers auch durch den „Gradus ad Parnassum" Scherrers durchaus nicht entbehrlich wird.

In diesem Sinn ist der Lautenunterricht unserer Zeit gänzlich verwahrlost, und es bleibt noch viel zu tun, um eine gewisse Geringschätzung der lautenistischen Kunstbestrebungen bei dem Musiker von Fach ins Gegenteil umzuwandeln.

Denn die Laute zählt nicht wenige und nicht geringe Meister zu ihren Freunden. Sie hatte noch im Orchester Joh. Seb. Bachs Sitz und Stimme, und im Zeitabschnitt der musikalischen Romantik besonders viele erlauchte Geister der Tonkunst als Hüter und Mehrer alter Überlieferungen. Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner, Paganini, Berlioz waren ausgezeichnete Spieler; von den beiden Erstgenannten empfehle ich die zahlreichen kleinen Kompositionen, die von dem verdienstvollen und rührigen Verlag des „Gitarrefreund" in München neu herausgebracht wurden. Die

Klassiker des Lautenisten sind Giuliani, Carulli, Legnani und andere; reichen und wertvollen Stoff bieten Scherrers Bearbeitungen alter Volkslieder und Solostücke aus alten Lautenbüchern.

In der jüngeren Generation sind zahlreiche tüchtige Männer am Werk, und es steht zu hoffen, daß wirklich künstlerisches Lautenspiel mehr und mehr Würdigung findet.

Einer breiteren Öffentlichkeit und einer geschäftsmäßigen Konzertausbeutung steht die durchaus intime Wirkung des Instruments glücklicherweise entgegen, und bei aller Hochachtung vor dem ersprießlichen Wirken unserer bedeutenden Lautensänger und -sängerinnen ist mir der Gedanke an eine „vorübergehende Mode“ bei der Laute schmerzlich, einem Instrument, das meines Erachtens wie wenige berufen scheint, die musikalische Erziehung zu fördern und dem gräßlichen Musiksnobismus unserer Tage entgegen zu wirken. — —

Zahlreiche reizvolle Beziehungen der Laute zur Literatur können nur mit einigen Worten angedeutet werden. Im Mittelalter gehörte das Lautenspiel besonders zur Erziehung der Damen, und schon bei Gottfried von Straßburg („Tristan und Isolde“) finden sich neben der Kunst der schönen Sitte (moraliteit) die Lehrfächer der Musiktheorie (schuollist) und des Spiels (hantspil). Der schöne musikalische Sinn des „Ständchens“ ist natürlich tausendfach verwertet — von Seb. Brants „Narrenschiff“ und den schönen Versen Hans Sachs' bis zur Moderne, deren stimmungsvolle Lyrik sehr oft im heutigen Lied zur Laute zu finden ist.

Das eigentliche alte Volkslied ist uns durch Arnim und Brentanos „Wunderhorn“, durch die glücklichen Nachschöpfungen Goethes, Heines, Uhlands, Eichendorffs und anderer, und durch die bewunderungswürdige Lebensarbeit Boehmes („Altdeutsches Liederbuch“), ferner durch Rochus von Liliencron und Erk wiedergegeben worden; auch Johannes Brahms verdient einen Ehrenplatz in der Geschichte des Volksliedes.

Für den heutigen Lautenspieler gehören Scherrers Bearbeitungen alter Volkslieder und die prächtige Sammlung mit dem unschönen Namen „Zupfgeigenhansl“ zum eisernen Bestand; sehr lehrreich ist das Transponieren guter Lautensätze, ohne den Capotasto zu verwenden, und öfteres gründliches Studium im Harmonisieren gegebener bezifferter Bässe. — —

Die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei sind bislang noch sehr wenig behandelt worden, und gerade in den zahlreichen Lautendarstellungen liegen ungemein reizvolle Beispiele für die kulturelle Bedeutung des Lautenspiels vor. In der religiösen Kunst, im Sittenbild, in allegorischen und mythologischen Vorwürfen, im Porträtbildnis und sogar im Stilleben überall ist die Laute auf den Bildern der großen Meister zu finden.

Eine eingehende Behandlung des ungeheuren Stoffes würde den Umfang dieses Aufsatzes bei weitem überschreiten, und ich muß mich darauf

beschränken, einzelne Bilder zu besprechen,[1]) die im Bilderteil des vorliegenden und des nächsten Heftes wiedergegeben sind.

Ebenso wichtig wie die Malerei ist der Kupferstich für die Darstellungen der Laute, und besonders in der deutschen Kunst sind viele wertvolle Beispiele aus den frühesten Anfängen auf unsere Zeit gekommen. Die Monogrammisten und die Kleinmeister: Amman, Beham, Pencz, Aldegrever, Altdorfer, besonders aber Schongauer, Albrecht Dürer, Burgkmeier, Schäuffelin, Stimmer und andere haben der Laute gehuldigt.

Der Streit um die Namen Laute oder Gitarre ist überflüssig, und einer unserer besten Lautensänger, Robert Kothe, weist mit Recht auf die Notwendigkeit hin, „lieber auf einer Gitarre gute Lautenmusik als auf einer Laute schlechte Gitarrenmusik zu machen". — Aber auch der frei improvisierende Spieler möge der schönen Worte eingedenk sein, mit denen Hans Sachs des Junkers Stolzing Frage beantwortet:

„Wie fang' ich nach der Regel an?"
„Ihr stellt sie selbst und — folgt ihr dann!"

[1]) Vgl. die „Anmerkungen zu unseren Beilagen" dieses und des nächsten Heftes. Red.

MUSIKALISCHE BILDUNG

GEDANKEN UND BEDENKEN ZUR STAATLICHEN REGELUNG DES MUSIK-UNTERRICHTES

VON HERMANN WETZEL IN BERLIN

Nachdem die hohe Zeit der deutschen Musik, wo sich alle schöpferischen und kunstpolitischen Angelegenheiten dank den gewaltig schaffenden Kräften, die allzeit und überall wie segenbringende Naturkräfte zum Eingreifen bereit standen, wie von selbst zu regeln schienen, ihr Ende erreicht hat, und die Musiker sich aus der Rolle der spendenden Schöpfer immer mehr in die der verwaltenden und erhaltenden Erben gedrängt sehen, kommen auch allmählich mehr und mehr die zum Worte, welche einsehen, was unserer Zeit nottut. Wir müssen lernen, uns zu bescheiden, wie der Mensch, der die Höhe des Lebens überschritt, sich bescheiden muß und mehr rückblickend sein Dasein abzurunden trachten muß, als sich in vergeblichen Überbietungen des Erreichten zu erschöpfen.

Die Weisheit der Selbstbesinnung kommt nur wenigen zu rechter Zeit, und es scheint, daß sie dem phantasie- und temperamentvollen Musikervolke am schwersten eingehen will. Selbstbesinnung ist nicht Resignation, sondern ein Erkennen der Kräfte, und sichert infolgedessen ihren rechten Gebrauch. Wer eingesehen hat, daß die schöpferischen Fähigkeiten unserer Komponisten verschwindende sind, gegenüber denen der großen Meister, deren letzter Brahms war, wird zu dem Schluß kommen, daß unsere Musiker, wenn sie klug sind, nur dahin streben können, die Ausklänge des gewaltigen Akkordes, der unser Volk durch 150 Jahre hindurch in mehrfachem crescendo und decrescendo durchrauschte, nicht zu stören, sondern gewissermaßen Resonatoren dieses Klingens zu sein. Doch auch die, welche Eigendünkel, Originalitätssucht und krankhafte Reizbarkeit des Gefühlslebens sich nicht dabei beruhigen läßt, welche ihre Mission darin sehen, neue Gefühle um jeden Preis verkünden zu müssen, wo alle großen und schlichten Gefühle bereits gesungen sind, und die daher (gleichfalls aus innerem Zwange) das Barocke in jeder Gestalt anstreben müssen, auch sie haben ihren entwickelungsgeschichtlichen Wert. Nach dem psychologischen Gesetz der Entwickelung in Kontrasten wird ihr Treiben die Sehnsucht nach der schlichten Einfalt der großen Meister derart in uns steigern, daß früher oder später ein neuer Frühling in unser Kunstschaffen einziehen muß, der wieder ein schlichtes und doch neues musikalisches Schönes gebären wird.

Noch sind wir nicht so weit. Vielleicht stehen wir erst im Herbst, wo alles modert und vergeht, und nur einiges bescheidenes immergrünendes Gras und Kraut und einige noch treibende Spätgewächse von der Unvergänglichkeit des Lebens zeugen.

Daher stehen wir jetzt vor der Notwendigkeit, ernstlich Umschau zu halten, wie wir uns möglichst viele Werte der großen vergangenen Kunstepoche auf dem Wege der Erziehung und des Unterrichtes erhalten. Die Kunstlehre wird immer in den Epochen eine besondere Bedeutung erlangen, in denen das produktive Phantasieschaffen weniger rege ist. Da gilt es, sich zu besinnen, und, indem man dem Ausklange großer künstlerischer Geschehnisse nachhorcht, sich Rechenschaft von ihrer Bedeutung abzulegen, die gewonnenen Erkenntnisse aber zur Sicherheit begründeter ästhetischer Urteile zu erheben und möglichst viele Menschen auf ein solches gesichertes, hoch entwickeltes ästhetisches Niveau zu erheben. Es gilt, nach und nach Tausende an Werke heranzuführen, die zur Zeit ihrer Schöpfer nur kleine Kreise berührten. Es gilt, die allgemein gesteigerte Musikempfänglichkeit epigonaler Zeiten vor der Verflachung zu bewahren, wie auch vor der Erkrankung und Gefühlsverirrung.

Das kann nur geleistet werden durch die Schaffung eines hochentwickelten Lehrstandes. Zweifellos lag auch zu Zeiten unserer Meister das musikalische Lehrwesen sehr im argen, ja man darf wohl sagen, vielleicht noch tiefer wie heute. Aber eine Zeit, die ein Genie nach dem anderen gebar, konnte den Mangel an Vermittlern und Erziehern zur Kunst schon entbehren. Gehen aber die genialen, alles an sich reißenden Kräfte aus, so müssen die vermittelnden, bewahrenden Kräfte sich vervielfachen, um der epigonalen Epoche ein ästhetisches Kulturniveau zu bewahren.

Das Bewußtsein von der Wichtigkeit eines gebildeten Musiklehrerstandes für das kulturelle Wohl unseres Volkes ist vornehmlich von einer Gruppe von Musikpädagogen geweckt worden, die sich auf den Ruf einer hochverdienten, ideal gesinnten Frau, Anna Morsch, im Deutschen Musikpädagogischen Verbande vereinigen. Daß ähnliche Strebungen auch in den außerdeutschen Ländern leben, zeigt der unlängst vollzogene Zusammenschluß der verschiedenen europäischen Landesverbände zu einer internationalen Vereinigung mit gleichem Ziele.

Der deutsche Verband hat in zehnjähriger Arbeit schon manches geleistet. Vor allem ist seine werbende Tätigkeit wertvoll. Dank seinem ununterbrochenen Eintreten ist der pädagogische Gedanke vielen Musikern geläufig geworden. Sie sehen ein wichtiges Problem, wo ihnen noch vor wenig Jahren keins vorzuliegen schien. Daß man seiner Verwirklichung noch nicht beträchtlich näher gerückt ist, liegt an den ungeheuren Schwierigkeiten, einen Stand der, was Organisation anbetrifft, am tiefsten von allen Interessen- und Arbeitsgemeinschaften steht, zu gemeinsamer Arbeit auf ein ideelles Ziel hin aufzurütteln.

Das Streben geht, um ihm mehr Nachdruck zu verleihen, in letzter Zeit dahin, den gesamten Musikunterricht in Deutschland unter staatliche Aufsicht zu stellen, nicht in dem Sinne, als ob es fortan nur staatlich

geleitete Musiklehranstalten geben solle, sondern so etwa, daß ein jeder, der sich Musiklehrer nennen und unterrichten will, dazu eines staatlichen Befähigungsnachweises bedarf, den er sich nur durch das Studium auf einer staatlich konzessionierten Musikschule und durch Ablegung einer Prüfung von vom Staate bestellten Examinatoren erwerben kann.

Dieser Gedanke kam unseren Reformern angesichts der sehr anfechtbaren Zustände im Musiklehrstande. Man kann dort Leute, die im besten Falle nur routinierte Dilettanten sind, mit gutem geschäftlichen Erfolge Konservatorien leiten sehen, einzig darum erfolgreich, weil ihr geistiges und künstlerisches Niveau ebenso tief steht wie das des großen Publikums, das sich wahlverwandt zu einem solchen Vertreter der Kunst hingezogen fühlt und dort auch in der Tat mit Salontänzen und Schlagern seine musikalischen Bedürfnisse gestillt sieht. Ein solcher Betrieb, wie ihn jede Großstadt in vielen Beispielen zeigt, scheint der empörendste Mißstand im Musiklehrwesen zu sein und am ehesten zur Abhilfe aufzufordern.

Ohne ihn erbaulich zu finden, kann ich ihn doch auch nicht gar so entsetzlich nennen. Es ist der ungeschminkte Ausdruck des musikalischen Niveaus der großen Masse unserer städtischen Bevölkerung, wie es der Gassenhauer und die Operettenschlager sind. Alle diese musikalischen Zustände sind getreue künstlerische Spiegelungen der geistigen Zustände in den unteren Schichten unserer Stadtbevölkerung, und ich bin überzeugt, daß sie immer noch das Beste an geistigen Werten, das dort lebendig ist, widerspiegeln, wie denn die Musik überhaupt nur imstande ist, lebenfördernde Gefühle symbolisch zu gestalten. Aus diesem Grunde kann man dem gesamten Musikbetrieb in den Städten, wie er sich inner- und außerhalb der Dutzendkonservatorien und der anderen Musikpflegestätten xten Ranges abspielt, gleichmütig und nicht ohne ein gewisses menschliches und künstlerisches Interesse zuschauen. Und man sollte nicht dazu raten, diesem Betrieb durch einen staatlichen Eingriff in seine „künstlerischen Grundsätze" eine andere höhere Richtung zu geben.

Ich bin überzeugt, daß jeder Kulturfortschritt sich stets so vollzieht, daß er, einem vor allen anderen erleuchteten Gehirn entspringend, sich langsam in Jahrhunderten auf die Massen überträgt. Um das musikalische Kulturniveau eines Beethoven oder Brahms nachfühlen zu können, dazu müssen erst noch viele Mittelspersonen erhoben werden, ehe der letzte Rest davon, der überhaupt dem Empfinden der Masse zugänglich ist, ihr durch Erziehung zum Besitz gemacht werden kann.

Der Staat hat bereits ein sehr wirksames musikpädagogisches Werkzeug in der Hand: den Schulgesangunterricht. Wendet er es künstlerisch an, so vermag er in den acht bis zwölf Jahren, wo er mit ihm die heranreifenden Menschenseelen bearbeiten kann, alles zu erreichen, was sich überhaupt erreichen läßt. Wer in dieser Zeitspanne nicht für die hohe

Kunst gewonnen ist, der vermag sie eben nicht zu fassen, oder aber — und das trifft den Schulunterricht — der hat sie eben nicht eindringlich genug zu hören bekommen. Eine Reform und Höherführung unseres Schulgesangunterrichts zu einem künstlerischen musikalischen Anschauungsunterricht und einem künstlerischen Gehörbildungsunterricht, neben welchen beiden Zielen die praktische Pflege der Musterwerke des Chorgesanges und eventuell auch ein instrumentales Musizieren zu laufen hätte, ist zweifellos eine der brennendsten musikerzieherischen Aufgaben des Staates. Je näher er sie ihrer Lösung entgegenführt, um so sicherer wird er auch die Privatmusikpflege in gesunde, künstlerisch annehmbare Bahnen drängen.

Aber es erscheint bedenklich, der privaten Musikpflege, wie sie sich in den den Bedürfnissen der großen Masse dienenden Konservatorien und in den gleichgesinnten Privatlehrern zu erkennen gibt, ferner wie sie sich in den nach Art der Gewerbebetriebe geführten Musikschulen, in der Tätigkeit der Tanz- und Unterhaltungsorchester usw. äußert, andere als sozialpolitische Grenzen und Richtungen vorzuschreiben. Denn um anderes als Gewerbebetriebe, die dem Unterhaltungsdrange der Menschen dienen wollen, sind alle diese Musikunternehmungen nicht anzusehen. Damit sollen sie nicht getadelt und verächtlich gemacht werden. Jede Kunst tritt in zwei Erscheinungsformen auf. Sie will einmal reine Kunst sein, die sich nur mit einer ihrer reinen Schwesterkünste zu verbinden gewillt ist, alles Eingehen jedoch auf die niederen Affekte und Zweckmäßigkeitsforderungen ablehnt. Neben ihr, der hehren Frau, läuft das Wesen, das es nicht so genau mit ihrem Ansehen und ihrer Würde nimmt, sondern mit jedem verkehrt. Sollen wir sie ein Dirnchen nennen? Wenn schon, so wollen wir auch in ihr noch die zahlreichen menschlichen und liebenswerten Züge wahrnehmen und wie im Neuen Testament sagen: „Ihr sei viel verziehen, denn sie hat viel geliebt.“

Dieser Gattung Musik soll man nicht staatlich kommen, denn es wäre vergeblich. Ich verstehe nicht, warum man sich über ihre Lebensäußerungen jetzt so empört. Man muß sich doch mit der Tatsache abfinden, daß zu allen Zeiten der größere Teil eines jeden Volkes für Musik nur als ein Unterhaltungsmittel neben Tanz, unwahren Theaterstücken und Romanen, Kinovorstellungen, Kabarettvorträgen Interesse hegen wird. Wer glaubt, daß es je gelingen wird, diese Art von Musikfreunden in die Minderheit zu drängen, der kann oder will nicht sehen, wie der Weltlauf nun einmal ist. Die erhabene Stellung der reinen Kunst schwände dahin, würde sie an die Stelle ihrer geringen Schwester treten. Diese soll man aber ungestört auf den Gassen und Vergnügungsplätzen ihr Wesen und Unwesen treiben lassen, den Millionen geistig Armer und vom Leben Bedrängter zur Erheiterung. Es gibt keine „musikalische Schundliteratur“, keinen Schmutz in Tönen, wie uns manche belehren wollen. Die Musik

ist unfähig, mehr als eine Spiegelung unserer Gefühle und Affekte in ihren drei Grundrichtungen: Unlust-Lust, Unruhe-Ruhe, Spannung-Entspannung zu geben. Tut das eine Melodie mit allgemein überzeugender Kraft, so ist sie ein Kunstwerk, ganz gleich, ob sie zurzeit an einen ordinären Text verkuppelt ist. Schon mancher Gassenhauer wurde, wenn er sich im Laufe der Zeit aus einer unwürdigen Wortverbindung löste, ein Volkslied.

Auch die Unterweisung in dieser Kunst des Volkes sei und bleibe frei. Man sehe den „Mozart- und Beethoven-Konservatorien", und wie diese „Akademieen" alle heißen, gründlich auf die Finger in allen Punkten der Gewerbeordnung. Man beschneide ihnen ihre Reklame, man verhindere, daß sie zu junge Lehrkräfte beschäftigen und sie ausnützen. Aber um die Musik, die dort getrieben wird, und ob der Herr Direktor bloß ein Dilettant oder gar nur Zigarrenhändler von Beruf ist, darum sollte man sich nicht sorgen, so wenig als man sich sorgt, ob der Kaffeehausspieler gelernter Musiker oder Bureauschreiber ist. Befriedigt ein solcher Mann sein Publikum, so füllt er seinen Posten gut aus. Das Publikum wünscht seichte Musik und braucht sie fast so notwendig wie Salz; dieser Mann liefert oder verbreitet sie. Es wäre nicht gut, ihn darin zu stören.

Gibt man die Notwendigkeit und den Wert einer Straßenkunst für den geistigen Haushalt eines Volkes zu, so muß man sie auch nach ihren eigenen Entwickelungsgesetzen wachsen lassen. Sucht man sie durch staatliche Verordnungen zu heben, so wird man nur eine verlogene Zwitterkunst schaffen. Die einzige Art, diese Gassenmusik, aus der sich im verklärenden Lichte der Geschichte die Volksmusik heraushebt, gesund zu erhalten, ist, das Volk selbst körperlich und seelisch gesund zu erhalten. Dazu dient aber nur die soziale Idee in ihrer nationalen wie internationalen Bedeutung.

Anders steht es mit der Pflege der Kunstmusik. Nachdem sie uns von einer kleinen Zahl von Genies geschenkt und von einer stattlichen Zahl erster Talente ausgestaltet worden ist, müssen wir jetzt ernstlich trachten, diese hohen Werte jedem aus unserem Volke, der sie in sich aufzunehmen vermag, aufs beste zu vermitteln. Was wir heute an Lehrmitteln und Lehranstalten für diese Aufgabe besitzen, ist sicher nicht imstande, diese Forderung zu erfüllen. Unser Musiklehrerstand ist seiner hohen Aufgabe meist nicht gewachsen, und was noch schwerer wiegt, er ist sich ihrer noch nicht einmal recht bewußt. Dieses Bewußtsein von der Würde der Kunst und der Bedeutung der Kunstlehre für die geistige Veredelung eines Volkes kann nur auf Schulen erzogen werden, deren Bestand unabhängig von wirtschaftlichen Schwankungen ist, und in denen sich die intellektuell und künstlerisch höchsten Strebungen zu gemeinsamer Arbeit vereinigen.

Was Deutschland bis jetzt an solchen staatlich gesicherten und

gelenkten Musikbildungsanstalten besitzt, sind einige Konservatorien und die musikwissenschaftlichen Lehrstühle und Seminare unserer Universitäten. Besonders zu erwähnen ist das Institut für Kirchenmusik, weil hier ein fest umrissenes Bildungsziel einen bestimmten Lehrgang vorschreibt. So sollte es überall sein. Der Staat sollte sich, wie er sich für seine kirchlichen Zwecke einen Stamm von tüchtigen Organisten heranbildet, auch Sorge tragen, daß ein Stand von künstlerisch beanlagten, geistig hochstehenden Musiklehrern entsteht, neben und über dem Gros der freien Gewerbemusiker. Zu diesem Zwecke muß er die entsprechenden Bildungsanstalten schaffen und einen Befähigungs- und Bildungsnachweis fordern. Hier ist wieder der musikpädagogische Verband rühmend zu erwähnen, der seit Jahren an der theoretischen und praktischen Formulierung und Ausgestaltung dieser Forderung gearbeitet hat. Es scheint auch, als wolle die Regierung, nachdem sie sich entschloß, dieser Frage nahezutreten, die vom Verbande vorbereiteten Wege weiterverfolgen.

In diesem Falle sind die folgenden beiden Punkte von grundlegender Bedeutung. Es handelt sich, will man einen Stand von wirklichen Kunstlehrern schaffen, darum, daß man nur Leute hinzuläßt, in denen wirklich etwas von dem „göttlichen Funken" lebt. Der Befähigungsnachweis, d. h. der Nachweis, daß derjenige, welcher sich einem solchen künstlichen Studium widmen will, nicht nur ein ausgesprochenes starkes musikalisches Vorstellungsvermögen und ein beträchtliches Ausdrucksgeschick in irgend einer musikalischen Richtung besitzt, sondern auch fähig ist in seiner intellektuellen Bildung ein achtunggebietendes Niveau zu erklimmen, muß streng zur Aufnahmebedingung gemacht werden. Nur wenn nach beiden Seiten hin, der künstlerischen wie der intellektuellen hin hohe Anforderungen gestellt werden, kann man dahin gelangen einen Musiklehrerstand zu schaffen, der der Bedeutung dieser Kunst würdig ist.

In der Schar unserer tausend und abertausend Musiklehrer- und -lehrerinnen würde wohl nur der kleinere Teil solchen Anforderungen genügen. Die musikalischen Gaben wären wohl bei vielen gute, aber sie sind in schlechter Schule und mangels der schwachen intellektuellen Strebekräfte nicht zur Entfaltung gelangt. Eine nicht minder scharfe Ausscheidung würde den Stand unserer Virtuosen treffen. Bei ihnen liegt zwar eine starke musikalische Begabung unleugbar vor, aber die intellektuelle für einen Lehrer unumgänglich zu fordernde Kultur läßt dort oft recht zu wünschen übrig. Sicher ist das große Ansehen, das der Virtuose noch immer als Musiklehrer genießt, ein größerer Schade für unsere Kunst als die Tätigkeit der zuvor gekennzeichneten „Akademieen". Diesen fallen fast nur oberflächliche Dilettanten in die Hände, die nie ernstlich für die Kunst zu gewinnen wären, zu jenen kommen jährlich viele hochbegabte junge Musiker und gehen wieder von ihnen, ohne einen hinreichenden Begriff von

musikalischer Bildung erhalten zu haben. Denn die meisten dieser Virtuosen-Lehrer ermangeln so ziemlich aller Talente wie auch aller Kenntnisse zum Unterrichten und stehen vor ihren Schülern nicht besser da, als der Pädagoge sich vor einem Virtuosenprogramm im Konzertsaale ausnehmen würde. Diese Konzertspieler können nur wenigen gleichfalls stark begabten und in verwandter Entwickelung begriffenen Schülern etwas bieten. Um sich Musiklehrer nennen zu können, müßten die meisten von ihnen in eine langwierige und strenge Schule gehen, wo sowohl ihr musikalisches, wie auch ihr allgemeines Denken die für einen Lehrer der Kunst notwendige Vertiefung erst zu erfahren hätte.

Zwei starke Gruppen von solchen, die sich heute als Musiklehrer mit Anspruch auf künstlerisch-pädagogische Leistungen betätigen, würde also eine solche Prüfungsordnung ausscheiden müssen. Einmal die große Zahl derjenigen, deren musikalische Fähigkeiten ihnen überhaupt verbieten, sich als Kunstlehrer zu fühlen, die also nur berufen sind das Heer der Dilettanten wie heute weiterzubilden, sei es privat oder als „Direktor" einer „Akademie". Zweitens die zahlreichen zwar stark, aber einseitig begabten und intellektuell ungenügend durchgebildeten Virtuosen und Spieler, die also auf ihr ihnen eigenes Gebiet, das Konzertieren, und den erzieherischen Verkehr mit den wenigen sich ihnen wahlverwandt fühlenden Schülern zu verweisen wären.

Nicht mit Verboten, Unterdrückungen fördert der Staat die geistige Kultur, sondern nur dadurch, daß er die besten Kräfte sammelt und mit ihnen Mustergültiges, Vorbildliches schafft. So kann auch einzig der Fortschritt auf musikpädagogischem Gebiete dadurch erfolgen, daß der Staat mit den besten vorhandenen Lehrkräften zunächst einige wenige Schulen schafft, in denen Musiklehrer herangebildet werden, die nicht nur geborene und durchgebildete Musiker, sondern auch Menschen mit angeborenem Lehrtalent und der entsprechenden intellektuellen Kultur sind.

Um solche Schulen aber einrichten zu können, dazu fehlen dem Staate vorderhand noch wichtige Vorbedingungen. Für unsere wissenschaftlichen Schulen liefern uns die Universitäten die Lehrkräfte. Dort liegt auch die Quelle, von wo uns unsere Musiklehrer kommen können. Wir erkannten, daß der ideale Musiklehrer gleicherweise geborener und geschulter Künstler, als geborener und intellektuell durchgebildeter Lehrer sein muß. Die Pflege dieser zweiten Seite seines Wesens kann er nur auf der Universität erhalten, d. h. erst auf der Universität der Zukunft, auf der das Gebiet der musikalisch-künstlerischen Erscheinungen eingeordnet ist in den Kreis der wissenschaftlichen Forschung.

Bis heute nimmt aber die Musikwissenschaft zumeist noch eine von den benachbarten Zweigen der Natur- und Geisteswissenschaft losgelöste Stellung ein. Die engste Fühlung hat bisher die Musikgeschichte an die

allgemeine wissenschaftliche Geschichtsforschung gewonnen. Bücher wie Riemanns Handbuch und Scherings Tabellen deuten darauf hin, daß man beginnt, die Musikgeschichte als Kulturgeschichte zu bearbeiten. Aber die Musikgeschichte leidet doch auch daran, woran unsere gesamte Musikwissenschaft krankt, an dem Fehlen einer Musikpsychologie, welche die Ergebnisse der neueren physiologischen Psychologie (Wundt, Lipps, Stumpf, Dessoir) für die Untersuchung der Tatsachen des musikalisch-künstlerischen Erlebens nutzbar macht. Die Art und Weise, wie unsere Musiktheoretiker bisher die musikalischen Erscheinungen zu beobachten und darzustellen pflegen, ist allzu sorglos und unbeeinflußt von der Methode der modernen Psychologie. Hier müssen die Musiktheoretiker möglichst enge Fühlung mit der allgemeinen Psychologie suchen; das können sie aber nur auf den Universitäten, an denen sie sich wissenschaftlich bilden, innerhalb derer sie ihre Forschungen weiterführen, und von denen aus sie lehren müssen. Es wäre vollauf an der Zeit, daß Lehrstühle für wissenschaftliche Musiktheorie eingerichtet werden. Erst wenn sie bestehen, wird man hoffen können, daß allmählich an die Stelle der handwerksmäßigen Unterweisung unserer Musiker, die man jetzt unter dem Namen „Theorieunterricht" betreibt, eine psychologisch orientierte musiktheoretische Durchbildung tritt. Wir müssen dahin kommen, daß die Musikwissenschaft eine für den Universitätsbetrieb reife, in enger Fühlung mit der Psychologie stehende Wissenschaft wird, dann werden wir denkende Musiklehrer bekommen, die ja nach der Art ihres künstlerischen Charakters als denkende Künstler oder Künstler-Gelehrte echte Erzieher eines Stammes von künstlerischen Musiklehrern sein können.

Sie werden die Bewahrer unseres Besitzes an musikalischen Werten sein müssen, und je eher uns ein solcher Lehrstand ersteht, um so mehr werden wir von den künstlerischen Überlieferungen unserer klassischen Zeit hinübertragen zu einer neuen schöpferischen Periode.

Das Hauptbedenken gegenüber einer staatlichen Aktion auf dem Gebiete der musikalischen Erziehung richtet sich gegen den bureaukratischen Charakter, der den Maßnahmen von Behörden so leicht anhaftet. Vor allem ist zu befürchten, daß manche wertvolle, eigenartige künstlerische Kraft verkümmert, wenn sie gezwungen werden soll, bestimmt vorgeschriebene Wege zu gehen, während andererseits mancher, der zwar nur geringe Talente aber viel Willenskraft besitzt, seinen Weg besser machen wird als ein hochbegabter, aber eigenwilliger Kopf.

Daher sollten alle staatlichen Beeinflussungen aufs Notwendige eingeschränkt werden. Die musikalische Volksbildung hat der Staat im Schulgesang bereits zur Genüge in der Hand. Wollte er das freie, dem Unterhaltungsbedürfnis des Volkes dienende Musikgewerbe in Fesseln legen, so würde er viele wertvolle, nur bei völlig ungebundenem Kräfte-

spiel zur Entfaltung kommende dilettantische Triebkräfte ersticken. Andererseits würde er aber nur der ewig bestehenden, nie zu beseitigenden Mittelmäßigkeit ein staatliches Diplom umhängen, das sich vorwiegend die geschäftlich robusteren, von künstlerischem Feingefühl nicht beschwerten Vertreter dieser Musikgewerbler zunutze machen würden.

Wo aber der Staat wahrhaft helfen kann, bei der Heranbildung eines Stammes von intellektuell wie künstlerisch hochstehenden Kunstlehrern, die auf ihrem Gebiete unseren besten Lehrern der Wissenschaft ebenbürtig sind, da möge er nie vergessen, daß es sich um eine Kunst handelt, deren Wohl bedacht werden soll, daß er also nur Künstler, d. h. von Natur aus mit künstlerischem Fühlen hervorragend begabte Menschen, auswählen darf, die zugleich die Fähigkeit der begrifflichen Rechenschaftsablegung über ihr Fühlen besitzen.

KRIEG UND HELDEN IN ROBERT VOLKMANNS TONDICHTUNGEN

VON DR. HANS VOLKMANN IN DRESDEN

Am 6. April 1915 sind 100 Jahre verflossen, seit Robert Volkmann geboren wurde, jener Komponist Schumannscher Richtung, von dem verschiedene Werke, besonders das gewaltige b-moll Trio, die träumerischen Streicherserenaden und eine Reihe reizvoller Klavierstücke zu vier Händen, noch heute in Haus und Konzertsaal angetroffen werden. Dieser Gedenktag fällt in eine Zeit, in der unsere Herzen erfüllt und bewegt sind von den ruhmvollen Taten unserer tapferen Heere. Nicht für leichte, tändelnde Musik, nicht für die Töne schwüler Erotik ist jetzt der Sinn gestimmt; wahrhaft ergreifen können uns nur Kunstschöpfungen, die mit dem Geiste unserer eisernen Zeit in Einklang stehen. Solche sind unter den Werken Robert Volkmanns in beträchtlicher Anzahl vorhanden; ja, wenn wir seine Tondichtungen durchblättern, fällt uns sogar eine gewisse Vorliebe des sonst so zartsinnigen Komponisten für soldatische und kriegerische Stoffe auf.

Diese Neigung erklärt sich leicht: sie war geweckt und genährt durch persönliche Erlebnisse und Erfahrungen aus seiner Jugend. Volkmanns Kindheit fiel in eine Zeit, in der die großen Ereignisse des Jahres 1813 noch frisch in der Erinnerung des Volkes standen. Ein Oheim des Komponisten, der in österreichische Kriegsdienste getreten war, erschien kurz vor der Völkerschlacht bei Leipzig noch einmal in seiner sächsischen Heimat und blieb dann verschollen; er dürfte bei Leipzig oder 1814 in Frankreich gefallen sein. Roberts Verwandte in Brandis hörten den Kanonendonner der Leipziger Schlacht. Sein Heimatort Lommatzsch bei Meißen und insbesondere auch sein Elternhaus hatten die Durchzüge zahlloser Truppen verschiedener Nationen gesehen, — ein stolzes Schauspiel —; sie waren jedoch auch hart mit Kriegssteuern, Lieferungen und Einquartierung bedrückt worden. Durch die Erzählungen der Seinen hatten sich dem jugendlichen Gemüt Roberts die Vorstellungen von bunter Soldatenherrlichkeit aber auch von blutigen Schlachten und Kriegsnot unverlöschlich eingeprägt. Doch nicht nur vom Hörensagen, nein auch aus eigener Anschauung sollte Volkmann den Krieg kennen lernen. In Ungarn, wo er seit 1840 als Komponist und Musiklehrer tätig war, tobte der Freiheitskampf während der Jahre 1848/49 mit großer Heftigkeit. Als Einwohner der Landeshauptstadt Pest sah und hörte Volkmann die Belagerung und Erstürmung der Festung Ofen durch die Österreicher aus nächster Nähe. Daß er während der Beschießung Ofens ein so schwärmerisches Tongedicht wie sein „Troubadourlied" op. 10 für Violine und Klavier niederschreiben

konnte, gibt Zeugnis dafür, wie wenig ihn die Kriegsereignisse zu schrecken vermochten. Einmal griff er auch selbst zu den Waffen: nach dem Fall von Ofen trat er in die Pester Nationalgarde ein, in der er es bis zum — Korporal brachte.

In welchen seiner Tondichtungen singt nun aber Volkmann von Krieg und Helden? Da ist zunächst der gemischte Chor „Schlachtbild“ (op. 75, No. 1) zu nennen, auf einen schweren, ungefügen Text des alten Ugolino-Dichters H. W. von Gerstenberg gesetzt. So drastisch es die Kompositionstechnik für die menschlichen Stimmen zuläßt, malt hier Volkmann das Anrücken der feindlichen Heere, das Tosen der Schlacht, die sich „wie eine Hyder“ fortwälzt, und das letzte Zucken des fast vernichteten Gegners. In einem Kehrreim erklingt das Raunen der Geister, deren Hauch die Kämpfenden umwittert. Reich an Gegensätzen erscheint dieser Chor sowohl in den dramatisch bewegten wie auch in den ruhigen, von geheimnisvoller Naturstimmung erfüllten Teilen als das Werk eines poesievollen, formgewandten Meisters. Das „Schlachtbild“ ist dem Kotzoltschen Gesangverein in Berlin gewidmet, der es wiederholt zur Aufführung gebracht hat.

Auch einige Männerchöre Volkmanns behandeln das Thema „Krieg und Krieger“. Derb und handfest ist das Strophenlied „Husaren“. Der Komponist hat den Text zu diesem Loblied auf die schmucken und tapferen Husaren selbst verfaßt und eine frische gesunde Weise dazu gefunden. Eine kleine Imitation in der Mitte hält den Fluß des an sich schlichten Satzes für einige Augenblicke auf; dann spitzt sich das Ganze auf den Schluß zu, den in allen Strophen das vom Chore hinausgejubelte Wort „Husaren“ bildet. Bisher nur in Stimmen gedruckt, ist dieser Chor doch mehrfach in Aufführungen erprobt worden und hat jedesmal Beifall gefunden. — Recht gut kann das „Jagdlied“ (op. 30, No. 4), auf einen Text von Eichendorff, als ein militärisches Jägerlied aufgefaßt werden. Morgenlicht liegt darüber ausgegossen; „es wiehern die Rosse, und frei schlägt die Brust“, so klingt's darin voller Lebens- und Tatenfreude. Doch auch jenen, die ihr Leben fürs Vaterland geopfert haben, sind Volkmannsche Weisen geweiht. In dem Männerchor „Den gefallenen Helden“ (1914 mit neuem Text von Hans Volkmann versehen, Verlag Kistner) ringt sich aus der Trauer über den Verlust der edeln Kämpfer der große Gedanke eines unvergänglich leuchtenden und zu neuen Taten begeisternden Heldentums empor, der die tief ernste Musik mit einem glänzenden Aufschwung austönen läßt. Mit diesem Satze verwandt, doch in seinem Bau nicht so wirkungsvoll gesteigert, ist der Gedächtnischor „Zum 18. Oktober 1813“, der die Helden der Völkerschlacht feiert. (Gedruckt in Tauwitz' deutschem Liederbuch für Männerchor.)

Auch einiger Sologesänge Volkmanns muß hier gedacht werden.

Das Tenorlied „Und gestern Not und heute Wein“ (op. 32 No. 3, Text von Geibel) ist so recht aus der Seele eines kühnen Reitersmannes, der die ganze Welt erobern möchte, herausgesungen. Das Duett „Der Reiter und das Mägdelein“ (op. 67 No. 3) für Sopran und Tenor malt eine Liebesepisode aus dem Soldatenleben. Einen ähnlichen Vorwurf wie in dem Chore „Schlachtbild“, der Volkmanns Spätzeit entstammt, hatte sich der Komponist bereits in einer Jugendarbeit gewählt, in dem Liede „Das Schlachtfeld“ (Text von H. Stieglitz). Es ist bisher ungedruckt geblieben. Ausdrucksvoll von einer Baß- oder Altstimme vorgetragen, vermag dieses Lied, das von Schubertschem Geiste durchweht ist, empfängliche Hörer aufs tiefste zu ergreifen.

Noch öfter als in Gesangswerken behandelt Robert Volkmann kriegerische Stoffe in Instrumentalkompositionen. Namentlich an Kriegsereignisse aus vergangenen Zeiten knüpft er gern an. So geschieht es in einer seiner bedeutendsten Arbeiten für großes Orchester, in der Ouvertüre zu König Richard III. (op. 68). Hier dichtet er den Hauptinhalt des Shakespeareschen Dramas gleichen Namens ins Musikalische um. In den düstersten Orchesterfarben schildert er den dämonischen Charakter des eigenartigen Helden sowie die dumpfe Atmosphäre des Schreckens und der Angst, die auf seiner Umgebung lastet. Der zweite Teil der Tondichtung enthält das großartig ausgeführte Gemälde der Schlacht, in der der Unhold sein Ende findet. Bis ins einzelne kann man ihren Verlauf verfolgen. Wie die Truppen mit klingendem Spiel auf dem Plane erscheinen, wie die Trompeter das Zeichen zum Angriff geben, wie die Reiter dreinsprengen, die Gegner ins Getümmel geraten, wie die Hitze des Kampfes wächst bis die Stimme des entscheidenden Geschicks erdröhnt, der Frevler und seine Mannschaft zu Falle kommen und endlich die Siegesfanfare schmettert, — das alles ist von der Hand eines großen Künstlers entworfen und ausgestaltet. Auch die Zwischenakts- und Bühnenmusik (op. 73), die Volkmann für die Aufführung des Dramas Richard III. im ungarischen Nationaltheater zu Budapest komponierte, enthält einige kriegerische Sätze, und zwar Märsche, unter denen der trotzige Sturmmarsch Richards zur Walstatt (4. Zwischenakt) obenan steht.

Einen Helden von reiner und edler Art beschwört der Komponist in dem „Ritterstück“ (op. 24 No. 6) für Klavier zu vier Händen herauf. Ernst und hochgemut, wie der Ritter in Albrecht Dürers bekanntem Stich, zieht dieser Held seine Bahn; doch weiß er schönen Frauen mild und zart zu begegnen, wovon der Mittelsatz erzählt. Eine Reihe kriegerischer Bilder aus Ungarns Vorzeit entrollt Volkmann in der Sammlung „Visegrád“ (op. 21) für Klavier zu zwei bzw. zu vier Händen. Dieser Zyklus trägt seinen Namen nach der stolzen ungarischen Königsburg Visegrád, deren Ruinen sich unweit von Gran im Donaustrome spiegeln. Mit romantischem

Geiste webt der Tondichter seine bunten Träume um das tote Gemäuer. Wir hören die kraftvollen ungarischen Mannen dem vom Feinde bedrohten Vaterlande den „Schwur" der Treue leisten, wir sehen sie im feierlich gemessenen „Waffentanz" einherschreiten und lauschen ihrem lauten, fröhlichen Treiben „beim Bankett". Das „Lied vom Helden" hat viel Adel und Schwung; machtvoll greift der Sänger in die Saiten, die Ruhmestaten seines Helden zu feiern. Unter den zum Vortrag geeigneten Stücken von Volkmann ist dieses eins der dankbarsten. In „Soliman" läßt der Komponist den Schatten jenes Türkenfürsten heraufsteigen, der mit kecker Tyrannenhand Ungarn für lange Zeit unter die Herrschaft des Halbmondes zwang. Wild und ungestüm braust diese orientalisch gefärbte Phantasie vorüber. Ganz andere Türken, solche von harmlos-drolliger Art, erscheinen in dem „Türkischen Zapfenstreich" (op. 39 No. 8) für Klavier zu vier Händen. Die komplizierte Rhythmik dieses Stückes vermag seinem natürlichen, frischen Humor keinen Eintrag zu tun. Eine prächtig gelungene Humoreske ist auch das Tonbild „Die Russen kommen" (op. 11 No. 3). Diese Russen nahen sich uns nicht wie jüngst ihre Stammesgenossen an den Grenzen unseres Reiches mit frechen Eroberungs- und Zerstörungsgelüsten, sondern sie poltern gutmütig-plump einher, mehr ein Kinderschreck als eine ernstliche Gefahr. Allgemein kriegerischen Charakter haben die „Drei Märsche" (op. 40) für Klavier zu vier Händen; besonders der wuchtige zweite und der leicht beschwingte dritte sind Glanzstücke. Diese Märsche verdienen ebenfalls die weite Verbreitung, die andere vierhändige Klavierstücke des Meisters, z. B. die „Ungarischen Skizzen" und das „Musikalische Bilderbuch" gefunden haben; aber sie sind so gut wie unbekannt geblieben.

Da mit dem Jahre 1913 die Schutzfrist der Werke Volkmanns abgelaufen war, sind in jüngster Zeit mehrere billige Ausgaben beliebter Klavierkompositionen von ihm, ja sogar ganze Volkmann-Albums erschienen. In einem solchen, dem Volkmann-Album der Kollektion Litolff, hat neben anderem Wertvollen auch eine interessante Nummer aus dem „Buch der Lieder" (op. 17 No. 3) Aufnahme gefunden. Da das Stück keinen Titel trug, diente ihm bisher seine Vortragsbezeichnung „Risoluto" als Kennwort; in jenem Album hat es den Namen „Festlicher Marsch" erhalten. Seinem Rhythmus nach ($^5/_4$ und $^3/_4$-Takt) ist es jedoch nicht eigentlich ein Marsch. Auch wohnt ihm mehr trotziger, kampflustiger Geist als Feststimmung inne; rege Phantasie hat darin sogar das Sausen der Klingen eines Fechterpaares wiedererkennen wollen. Jedenfalls ist die Komposition von großer Energie beseelt. Melodisch zeigt sie ein eigenes Gesicht; Pianisten dürfte sie durch den edeln, vollen Klaviersatz fesseln. Schließlich sei noch des ebenfalls in das Volkmann-Album der Kollektion Litolff aufgenommenen Klavierstückes „Fester Sinn" (op. 22 No. 1) gedacht, das

sich als ein echter Soldatenmarsch erweist; instrumentiert könnte es recht gut von Militärkapellen benutzt werden.

Wollen Musiker und Musikfreunde zum 100. Geburtstage Robert Volkmanns eine oder die andere Komposition von ihm erklingen lassen, die dem kriegerischen Geist unserer Tage entspricht, so kann das leicht geschehen. An Stoff fehlt es nicht. Wenn auch kaum eines der erwähnten Stücke im landläufigen Sinne „patriotisch" ist, — zu Arbeiten dieser Gattung fand Volkmann keine Anregung —, so offenbart sich in ihnen doch die regste Teilnahme des Komponisten für seine tapferen Landsleute in Waffen. Er weiß mit den Soldaten zu marschieren, er teilt ihren Humor; aber auch dem Ernst ihres hohen Berufes wird er gerecht. Er rühmt des Helden Mut, er preist die Ehre des Kampfes und besingt die Kraft und Schönheit, die neben dem Furchtbaren und Gräßlichen im Kriege zutage tritt. Weit entfernt von aller Trivialität, schlägt er in den genannten Werken doch vorwiegend volkstümliche Töne an und hebt die schlichten Ideen durch seine Bearbeitung zu künstlerischer Höhe. So kommt es, daß seine Kriegstondichtungen, wenn sie auch stofflich weitab von seinen übrigen Werken liegen, sich doch mit diesen an Wert messen können und in ihrer Weise Kunde geben von der Vielseitigkeit der Künstlernatur Robert Volkmanns.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

152. **Max Arend:** „Zur Kunst Glucks." (Deutsche Musikbücherei Bd. 21). Verlag: G. Bosse, Regensburg 1914.

Der unermüdliche Vorkämpfer für Glucks Kunst hat in dem 245 Seiten starken Bande eine Reihe von Abhandlungen zusammengestellt, die er in den Jahren 1904ff. in verschiedenen Zeitschriften hat erscheinen lassen. Sie machen Arends Gabe zum Gluck-Jubeljahre 1914 aus. Wer vermöchte zu sagen, ob Arends optimistische Auffassung sich rechtfertigen wird, daß „die große Renaissancebewegung für die Glucksche Kunst unaufhaltsam vorwärts schreite"? Ich glaube nicht recht daran, glaube trotz dem Kriege und allen deutschen Erfolgen nicht daran, glaube nicht daran trotz der Korrektur so mancher Begriffe und Anschauungen, an denen der Deutsche in großer Zahl in der ersten Hälfte des Kriegsjahres noch hing. Glaube nicht daran, weil auch heute noch Kinoschund und Theaterschund an vielen Orten Trumpf sind, glaube nicht daran, weil die Antike den Gegenwartsmenschen gleichgültig ist, glaube nicht daran, weil es keine trägere Masse gibt als das Theaterpublikum, nichts Geschäftstüchtigeres und Geschäftsgierigeres als Theaterdirektionen und nichts weniger ausnutzungsfähigeres (von diesem Standpunkte aus) als die Gluckschen Opern. Verpflanzt den Protzen mit seinem kitschigen Geschmacke aus einer Wohnung, in die der Geldsack tausend und eine Unsinnigkeit hinein getragen hat, in ein vornehm ruhiges Heim, das künstlerischer Ernst ausgestaltet hat — er wird Zeter und Mordjo schreien und sich unbehaglich fühlen. Und das Durchschnittspublikum, das von Wagner zu Strauß lief, um am nächsten Abende den stumpfsinnigsten Wiener oder Berliner Operetten-Musikschnack zu bejubeln, dies Publikum ist genau so zu bewerten: es ist Dank seiner Blasiertheit gar nicht mehr auf Glucks einfache Größe einzustimmen, die zum Verständnisse eine keineswegs geringe Bildung und die Ausschaltung der meisten Begriffe fordert, durch die die Musik unserer Tage wirkt. Wie viele Menschen der Gegenwart haben den inneren Blick für das künstlerisch Wertvolle, den Gluck wie kaum ein zweiter Meister verlangt! Machen wir uns doch nichts vor: an der Geschäftspraxis der modernen Bühne wird die ganze Bewegung wie an einem Felsen zerschellen. Arend, um den herum sich zu einem nicht geringen Teile diese Bewegung gruppiert, wird das endlich wohl selbst erkennen müssen. Aber wird sich der Erfolg, den er erhofft, auch nicht einstellen, so doch ein anderer: die immer nötiger werdende Gluck-Biographie wird dankbar sein Mühen anerkennen, wenn sie auch da und dort Stellung gegen ihn nehmen wird. Die Aufsätze erstrecken sich auf Glucks Stil im allgemeinen (es wäre freilich hier manches zu ergänzen), auf Opern und Opernteile, Aufführungen einzelner Werke, Wotquenne's thematisches Verzeichnis, Mozart in seinem Verhältnisse zu Gluck, auf des Meisters wenig bekanntes De profundis usw. Sie enthalten viele geistreiche Bemerkungen und liebevolle Beobachtungen, und sind gar wohl geeignet, in manches Problem der Gluck-Forschung einzuführen und der Kunst des großen Mannes Freunde zu werben.

Wilibald Nagel

153. **Karl L. Schaefer:** Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage. Bd. VII der Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mk. 4.—.)

Der Autor hat den gleichen Stoff schon früher (in der Sammlung Göschen) kürzer behandelt. Bereits jene Darstellung zeichnete sich durch Klarheit und knappe Sachlichkeit der Darstellung aus. In dem vorliegenden Werke tritt zu den genannten Vorzügen der einer äußerst einprägsamen, bildhaft erläuternden populären Vortragsweise, wie er für einen mathematischer und physikalischer Denkweise fernstehenden Leserkreis wünschenswert ist. Die absolut eindeutige Bestimmtheit des Themenmaterials läßt den Verfasser seine Persönlichkeit einzig in der meisterhaften Unterordnung unter den Stoff und in dessen vollendeter Formung beweisen, und darin bewährt sich Schaefers Darstellung eben aufs trefflichste. Hier ist kein Satz zuviel gesagt, und jeder Formulierung die knappeste Fassung gegeben. Ich möchte diese wissenschaftliche Eleganz des Stiles und seine nüchterne kühle Schönheit besonders hervorheben, weil sie gerade in Musiklehrbüchern fast nie anzutreffen ist. Zu kurz behandelt mir der Verfasser die letzten Kapitel, die der psychologischen Akustik gewidmet sind. Es geschieht dies offenbar in dem Streben, auch auf diesem heiklen und dunklen Felde nur gesicherte Forschungsergebnisse zu übermitteln. Infolgedessen verzichtet Schaefer auf jede allgemein psychologische Erklärung unseres tonräumlichen Vorstellungslebens. Ich meine aber, einige Hinweise und Nutzanwendungen z. B. aus der Psychologie Wundts und Lipps hätten die Darstellung tiefer in das Kunstgebiet hineingeführt, ohne ihre wissenschaftliche Untadligkeit zu gefährden.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

154. **Bach-Busoni:** Fantasia, Adagio e Fuga, vier Duette, Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Unsere Zeit schafft auf allen Gebieten auffallende Gegensätze und spielt mit ihnen ein bizarres Spiel. Ein solcher Gegensatz ergibt sich bei Bach und Busoni, wenn man den Gefühlsgehalt und den Gehalt an musikalisch-ästhetischen Werten in dem Schaffen des alten Riesen und unseres an dem Aufbau einer aus Bizarrerien bestehenden Flittermusik arbeitenden Tonhexenmeisters gegeneinander hält. Aber diesem bewußten Auflöser unserer musikalischen Kultur ist aus den Tagen, wo er noch an der Mutterbrust der alten großen Kunst emporwuchs, eine Liebe zu Bach, dem kompliziertesten aller Großen, geblieben, die er in unermüdlicher

nachschaffender Arbeit betätigt. Bach dem modernen Klavier und dem Konzertsaale zu gewinnen, ist Busoni eine Lebensaufgabe geworden, der er sich mit achtunggebietendem Ernst und unleugbarem Erfolge gewidmet hat. Die drei vorliegenden Bearbeitungen zeichnen sich durch erfreuliche Zurückstellung der Individualität des Bearbeiters aus, sowie durch eine glückliche Wahl der Stoffe. Stücke allerersten Ranges sind die vier Duette, die etwa in der Art der zweistimmigen Inventionen gehalten und den besten Stücken daraus ebenbürtig sind. — Mit der Fantasia, Adagio und Fuge hat Busoni ein schönes zyklisches Werk geschaffen. Die Phantasie ist das bekannte c-moll Stück, das Adagio stammt aus einer Geigensolosonate, und die unvollendet überlieferte Fuge hat Busoni, so stilgerecht als es ihm möglich war, abgeschlossen. Das Capriccio endlich wird in dieser Gestalt unseren Konzertspielern hochwillkommen sein, denn in der Originalfassung taugt es in der Tat nicht recht für den Konzertsaal, für den es sich seiner schönen charaktervollen Themen wegen doch wieder empfiehlt.

155. **Jean Sibelius:** Vier lyrische Stücke für Klavier op. 74. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Man hat eine zeitlang auf Sibelius Hoffnungen gesetzt und in ihm eine finnisch-nationale Parallelerscheinung zu Grieg oder Mac Dowell erwartet. Solche Hoffnungen waren, wie die meisten auf zeitgenössische Komponisten gesetzte, übertrieben. Sibelius ist nur ein bescheidenes Talent, das nur dann erfreuliche Gaben zu bieten imstande wäre, wenn es sich in echter Selbstbescheidung zu phrasenloser Sprache durchgerungen hätte. Diese Arbeit an sich selbst gelingt auch tieferen Talenten in dieser verworrenen Kunstepoche nicht mehr. Die vorliegenden Stücke sind nur Belege einer schwachen, immerhin zart empfindenden, aber durch das Suchen nach aparten Wirkungen sich selbst verwirrenden Phantasie. Der melodische Gehalt dieser vier Stücke ist so schwach, daß man sie kaum empfehlen kann. Hermann Wetzel

156. **Alexander Jemnitz:** Sonate für Klavier. op. 8. Wunderhornverlag, München. (Mk. 5.—.)

Viele, viele unendlich wichtige Gedanken gehen einem beim Studium dieser Sonate durch den Kopf. Die modernen stark und ehrlich ringenden Komponisten kennen sie am besten. Das sieht man wieder an diesem Stück, das die neuere Tonseele bloßlegt wie nur wenige. Was fangen wir an? fragt diese Seele. Wie drücken wir etwas Neues mit entsprechenden Mitteln aus? Was schön ist, ist alt; was neu ist, wird vom Hörer, der nicht Schöpfer ist, nicht begriffen. Was soll aus unserer Kunst werden? Nach solchen Schöpfungen wie die letzten Beethovenschen, die so gewagt und gekonnt — und doch schon beinahe ein Jahrhundert alt sind. Was fangen wir an, wir, die der Urmusiker Bach noch immer so tief aufrührt? Was bleibt für uns noch übrig? Den Rest, den wunderbar wilden, scheint Wagner vollends an sich gerissen zu haben. Was bleibt uns Armen, uns Nachkommen, die wir doch ebenfalls etwas leisten wollen, was bleibt uns übrig? „Hast du nur einen einzigen Segen vorrätig, segne auch mich, mein Vater!“ heult in bitterem Schmerz der neue Esau, der Jakob auf dem Fuße folgt. Das alles erlebt man wieder vor diesem hochinteressanten Werk eines offenbar jüngeren Komponisten. Seine Bedeutung liegt vor allem darin, daß es mit zähester Genauigkeit, aber auch mit vorzüglicher künstlerischer Kultur die mehr als leidenschaftlichen Empfindungen des Autors wiedergibt. Nach dem Muster von Brahms. Wie sehr vieles darin. Ich denke an das Streben nach der großzügigen Oktaven-Melodie, das Vergessenmachen des alten klassischen Klaviers, bei hervorragender pianistischer Anlage, an den konzentrierten Stil und an die völlige Unzugänglichkeit vor jedem unheiligen Hörer. Aber all das geht im Kampf um den selbständigen, unmittelbaren Ausdruck auf. Die Tonalität ist aufgehoben, das Schema in allem und jedem verlassen. Wenn trotzdem oft genug in kleinen Abschnitten eine „ältere“ Schönheit heraufkommt, so fühlen wir, wie das dem Komponisten nicht recht paßt. Er will, er sucht das Nur-Neue, aber auch das Nur-Echte. Auf einem noch ganz anderen Wege als z. B. Schönberg. Auf einem längeren, geebneteren. Das Wunder und das Lob dieser Schöpfung bleibt, daß sie die Kraft der Deutlichkeit besitzt. Der Autor teilt in klarer Fassung mit, was ihn bewegt — das ist in solcher Sturmsphäre als Tat zu bezeichnen. — Womit wir es zu tun haben, wird wohl jeder Interessent einigermaßen erkennen. Es bleibt nur noch übrig, daß sich die besten und die denkenden Klavierspieler mit diesem schwierigen Werk beschäftigen, um es in möglichst vollkommener Darstellung dem ernsten denkenden Publikum zugänglich zu machen.

Arno Nadel

157. **J. S. Bach:** Sonate f-moll für Violine und Pianoforte. Bearbeitet von Max Reger. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

In den sechs Sonaten für Violine und Cembalo von Bach finden sich bekanntlich Stellen, wo die Klavierstimme nur in einem bezifferten Baß besteht. In feinsinnigster Weise hat Max Reger bei der ganz besonders herrlichen Fünften Sonate diese Stellen ergänzt und Vortragsbezeichnungen hinzugefügt. Hoffentlich läßt er dieselbe liebevolle und stilgemäße Behandlung auch noch den anderen fünf Sonaten Bachs zuteil werden.

158. **Emil Kronke:** Suite im alten Stil für Pianoforte und Violine. op. 99. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Fünf kleine Sätze, die überall die Hand eines sicher gestaltenden, feingebildeten Musikers verraten; die alten Formen der Allemande, Courante usw. sind zudem aufs glücklichste nachgeahmt, wie auch beiden Instrumenten dankbare, nicht immer leichte Aufgaben zuerteilt sind. Besonders gelungen erscheint mir die kraftvolle Allemande, der Mittelteil der sehr flotten Courante, die warm empfundene Arie, aber auch die Gavotte und Gigue werden gern gespielt und gehört werden.

Wilhelm Altmann

159. **Fritz Lubrich sen.:** „Heil Kaiser Dir!“ Neue deutsche Nationalhymne.

Unter den mannigfachen Versuchen, eine neue, von der englischen Allerweltsweise unabhängige Volkshymne zu schaffen, nimmt der

vorliegende Versuch, wenigstens musikalisch, eine beachtenswerte Stelle ein. Die Weise ist rhythmisch straff, ohrenfällig und schwungvoll, leider entbehrt der Text von Karl Pätzold jedes eigenen Gedankens, jeder neuen Wendung, jedes Untertones der großen, schweren Zeit, aus der einzig allein der Wortlaut der künftigen Volkshymne heraus geboren sein muß, um ins Volk unwiderstehlich einzudringen.

160. **Wilhelm Mathias Loschky:** Zwei deutsche Kriegslieder aus dem großen Kriegsjahr 1914. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese beiden Männerchöre verraten eine erfahrene Hand, entschiedene Begabung und Kenntnis des Geschmacks in weiten Sängerkreisen. „Abschied des Kriegers" steht der sattsam bekannten „Liedertafelweis'" nicht fern, zeigt aber doch schon das Bestreben des Tonsetzers, nicht allenthalben auf den ausgetretenen Bahnen zu wandeln. Das zeigt sich z. B. in der Nachahmung eines dumpfen Trommelwirbels in den ersten und zweiten Bässen. Wesentlich besser gefällt mir noch „Deutsch und furchtlos", weil sich hier frische Erfindung mit Kraft und Schwung paart.

161. **August Thelen:** „Soldatenabschied", Männerchor mit Baritonsolo. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein frisches Chorlied, das mehr auf Volkstümlichkeit als auf Kunst Anspruch macht und durch das kurze Solo den nötigen „Schmalz" erhält. Jedenfalls hält das Tonstück den Vergleich mit den meisten Gegenwartserzeugnissen ähnlicher Art recht wohl aus.

162. **Max Walk:** Die Wacht an der Weichsel. Männerchor. Ernst Braun's Musikverlag, Berlin O.

Gut gemeint, nicht übel in der Erfindung und im Aufbau, infolgedessen gewiß nicht ohne Wirkung. Aber zu sehr im altgewohnten „Liedertafelstil" gehalten, um höheren Ansprüchen Genüge zu leisten.

163. **Woldemar Neuendorf:** „Wir Deutsche fürchten Gott allein." Soldatenlied. Verlag: Krüger & Co., Leipzig.

Auch bei diesem Liede ist der gute Wille zu loben und die Fähigkeit des Komponisten zu volksmäßiger, ohrenfälliger Schreibweise anzuerkennen. Aber irgend etwas Eigenpersönliches oder musikalisch vom Altgewohnten Abweichendes findet sich nicht darin.

164. **Heinrich van Eyken:** Zwei Männerchöre. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die hohen Eigenschaften, die man allen Tonwerken des zu früh verstorbenen Meisters nachrühmen darf, finden sich auch in den vorliegenden Chorliedern vereint. „Trinkt aus, ihr zechtet zum letzten Mal" wahrt in der großen, einheitlichen Linie durchaus die balladenhafte Eigenart, verbindet Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung mit wohl gewähltem altväterischem Ausdruck (die „Blum' und Koloratur" auf das Schlußwort „Orden" der zweiten Strophe) und bietet den Sängern eine dankbare, im besten Sinne moderne, aber nicht durch übertriebene Klangeffekte beeinträchtigte Aufgabe. Das andere Chorlied „Lehnsmanns Abschied" gibt sich wesentlich einfacher, als innig empfundenes Strophenlied, das nur in der dritten Strophe freier gestaltet, aber in allen Strophen mit dem gleichen Rundreim versehen ist. Die klare, schöne Führung der Stimmen, besonders der zweiten Bässe, ist besonders hervorzuheben.

165. **Richard Fricke:** Dankhymnus nach Worten des 95. Psalms für fünfstimmigen gemischten Chor, Solostimmen und Knabenchor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 1.50.)

Diese vortreffliche Tonschöpfung verdient ernste Beachtung, weil sie, ohne sich von der kirchlichen Ausdrucksweise zu entfernen, doch außerordentlich lebendig und von feuriger Begeisterung erfüllt ist. Die blühende Erfindung wird durch eine solide Arbeit gestützt, trotz der verhältnismäßigen Knappheit des Werkes bietet es reiche Abwechslung der Klangbilder, weil zu den vier Solostimmen sich noch der Chor gesellt und beider Aufgaben dankbar sind. Der Choral „Nun danket alle Gott", den die Knabenstimmen schon vorher strophenweise als Cantus firmus andeuteten, beschließt machtvoll das wohlgesteigerte Tonstück, das überdies noch den Vorzug hat, nicht allzu schwierig, sondern auch mit bescheideneren Mitteln aufführbar zu sein.

166. **Gustav Schreck:** „Für uns." Für Männerchor. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Schwierigkeiten, welche die rhythmische Unebenheit des Gedichts bietet, hat der Tonsetzer aufs glücklichste überwunden. Sein geschickt und wirksam gesetztes Chorlied atmet schwermütige Trauer und tiefe Empfindung und bringt Klangbilder von großer Schönheit. Die Satzweise ist so einfach, daß keine besonderen Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Sänger gestellt werden — nur auf die Abstufungen von piano, pianissimo und auf zarten, tonschwebenden Vortrag dürfte Wert zu legen sein.

167. **Gustav Schreck:** Kriegsgebet für gemischten Chor. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine tief empfundene, weihevolle und doch an Bewegung reiche Tonschöpfung, die eines nachhaltigen Eindrucks sicher ist. Besonders eigenartig dürfte der Schluß wirken: zwei Takte eines Einzelsoprans, deren Thema dann in der Haupttonart vom Chor inbrünstig flehend wiederholt wird.

168. **Karlhans Frieder:** Sechs heitere Kriegslieder aus dem Kladderadatsch, für eine Singstimme und Klavier. Kommissionsverlag von J. Dewitz, Bad Tölz. (Preis Mk. 0.50.)

Dieses autographierte Heft stammt von einem kaum dem Knabenalter entwachsenen Tonsetzer, der sich damit als ein sehr hoffnungsreiches Talent einführt. Seine Melodieen sind ohrenfällig und frisch, aber weit entfernt von Banalität. Im Ausdruck gibt er sich einfach und ungekünstelt, doch deutet manche hübsche harmonische Wendung auf eine Begabung moderner Art, die übrigens im Walzertakt sich besonders liebenswürdig äußert. Ich habe einige dieser Lieder bereits mehrfach singen hören und dabei ihre erheiternde Wirkung feststellen können.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

BERLIN: Wir haben zu den „Sieben Raben", die im Königlichen Opernhause ihre erste Aufführung erlebten, nun die rechte Distanz gewonnen. Lebt Webers „Euryanthe" als Euryanthe in uns weiter oder als die neu betitelte und motivierte Umdichtung Hans Joachim Mosers? Die „Euryanthe" kehrt allmählich wieder in ihr Geleis zurück, führt ihr stilles Mauerblümchendasein weiter, stimmt uns fröhlich und traurig zugleich: fröhlich, weil wir in dieser Musik eine neue, Wagnersche Welt vorgebaut finden; traurig, weil ebendiese Musik Material einer Zukunftsmusik geworden ist, die nun auch wieder Vergangenheitskunst wird. Vielleicht aber dünkt uns gerade darum „Euryanthe" heut frischer als ehedem. Weil sie an einem unklaren, dramatisch unmöglichen Text der Helmine von Chézy litt, war sie in den Augen der Durchschnittstheaterbesucher verloren, wurde sie in Berlin eine „Ennuyante", konnte sie nicht leben und nicht sterben. Was aber ist für ein Bühnenwerk erstrebenswerter, ein „Lohengrin" Dasein mit Abnutzung bis zu völliger Erschöpfung, oder ein „Euryanthe"-Dasein mit dem ewigen Zauber des Geheimnisvollen? Wir ahnen hier die „Lohengrin"-Mystik der geteilten Geigen in dem schwebenden Sordinomotiv mit den absteigenden Terzen, wir fühlen durch die verminderten Septimenakkorde, durch die scharfen Akzente der zweiten Einleitungsmusik nicht nur Telramund und Ortrud, auch Klingsor steigt empor, die Waldespoesie Siegfrieds ist vorgeahnt, und alle Glieder der Kette bis zum „Parsifal" hin erhalten von der stiefmütterlich behandelten „Euryanthe" ihr Licht. Und seltsam, auch dieser schlechte Text war fruchtbar genug, Wagner zur schärferen Herausmeißelung gleicher Typen zu bestimmen. Dieses Werk zeugte viel und lebt nun als zärtliche Erinnerung in allen echten Musikern. Trotz alledem begreift man die ehrgeizige Sehnsucht eines echten Weber-Schwärmers, es seinem Schicksal zu entreißen und einem echten Bühnenleben zuzuführen. Rellstab, Stephani, Mahler haben das durch pietätvolle Kompromißarbeit, durch Verbesserungsversuche nicht vermocht. Immer noch wirkt die tödliche Schwäche des Textbuches nach. Was blieb nun übrig, als die „Euryanthe" aus seiner Umklammerung zu lösen und auf ein anderes Gerüst zu spannen? So tat es Scheidemantel mit „Cosi fan tutte", das schon früh, zum Teil aus Gründen einer mißverstandenen Moral zum Versuchsobjekt geworden war, sich unter diesen Händen aber in die Musik zu Calderon's „Dame Kobold" verwandelte. Umsonst. Und dies, obwohl Mozart dramatisch nachgiebiger ist als Weber. Das Zwiespältige der „Euryanthe"-Musik, die mit geglückten Anläufen zur dramatischen Szene die Liebe zur alten, schönen Nummer verbindet, mahnt zur Vorsicht. Man braucht sie Herrn Dr. Hans Joachim Moser, der mit Musik geladen ist, über sie schreibt und singt, nicht besonders anzuempfehlen. In ihm mischt sich Verehrung mit Besonnenheit. Er wartet auf den inspirierenden Augenblick. Dieser kommt in Weimar, wo der Schwindsche Bilderzyklus „Das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester" ihm urplötzlich in die Hülle der „Euryanthe"-Musik gleitet. Warum? Hier finden sich Paare, die sich dem alten Textschema anpassen und, wo sie es nicht tun, doch durch kluge Behandlung für Webersche Klänge zu gewinnen sind. Hier findet sich auch echte Stimmung, die sich dem Charakter Weberscher Musik fügen wird. Euryanthe ist die Spinnerin, die das Geheimnis ihrer verzauberten Brüder zu hüten hat und die Verzauberung durch sieben von ihr gesponnene Hemden lösen soll, Adolar ist der Königssohn, der die geheimnisvolle Schönheit liebt. Ein dem König ergebener Kanzler erhebt Einspruch, setzt sich mit seiner ganzen Person gegen diese Verbindung ein, die ihm unwürdig scheint. Zu einem solchen von Staatsraison angekränkelten Lysiartssproß tritt nun sein böses Weib, um ihre Stellung besorgt und mit dem Intrigantentum Eglantinens geimpft. In diesem Paar spüren wir bereits einen peinlichen Widerspruch gegen die Urtypen: Liebe ist ausgeschaltet, „Opportunismus" wird zur treibenden Macht. Da sie auch musikalisch nicht ausreichen, kommt die holde Fee des Märchens, die nun die unaufrichtige Musik Eglantinens ganz naiv für sich verwendet und auch der liebenden Euryanthe einiges entlehnt. Man sieht: schon will der Rahmen nicht mehr ganz passen, auch die Märchenstimmung ist anders poesieerfüllt als jene des aus Oper und Ritterroman geborenen Zwitterwesens. Umstellungen, ein paar Überleitungen werden nötig. Und bei aller Pietät, die den Bearbeiter leitet, gibt es Momente, da Weber sich gegen die Zumutung des neuen Textes auflehnt: so im zweiten Akt, in dem starke Unstimmigkeiten auftreten. Das Glöcklein im Tale des ersten Aktes wird zum Lied der Spinnerin, Leitmotive werden umgebogen, der Hochzeitsmarsch begleitet zum Scheiterhaufen. Man wird gebeten, sich umzuschalten. Wenn's oft gelingt, dann hat Moser Außerordentliches geleistet. Der Dichter in ihm war selbstlos genug, sich dem Sänger in ihm zu beugen. Hier ist viel, was man Opernphrase nennen kann; nichts, was nicht aus dem Geiste des Gesanges deklamiert wäre. Viel dankbarer und leichter wäre ein Textentwurf für eine neue Oper gewesen. Daß diese „Sieben Raben" halb in „Euryanthe" aufgehen, ist nur aus einer höchst seltenen Mischung von Pietät und Begabung zu begreifen, die jeden puritanischen Vorwurf verstummen macht. Daß die Handlung nun klarer und fester umrissen ist, wird aber auch diese „Sieben Raben" immer noch nicht zum Rettungsanker der „Euryanthe" machen. Wir haben sie nun in einer jedenfalls dramatisch bewegten Aufführung erlebt, mit der Hafgreen-Waag als einer Spinnerin, die stimmlich und menschlich zu reizen weiß; mit Unkel als einem Königssohn, der durch die Tücke eines in der Höhe noch ungefügen, aber sonst klangreichen Tenors im Vortrag der schönen As-dur Arie gehemmt wird; mit der Leffler-Burkard als einer Kanzlerin, in der die brüchige Stimme und die wagnerisierende Persönlichkeit sich befehden. Aber die Dux ist wirklich die holde Fee des Gesanges, Bischoff ein tatkräftiger und auch stimmlich charaktervoller Kanzler, Bachmann mit seinem in

Watte gehüllten Ton ein König, der das Greisenhafte mit Erfolg betont. Die Regie wußte sich bis gegen den Schluß zu behaupten. Die Partitur aber wurde von Blech mit Leben erfüllt. Alles in allem also ein Versuch, der theoretisch fruchtbar bleibt, den Spielplan aber nicht beeinflussen wird. „Euryanthe“ ist jedem willkommen. Und wer wird gegen die Aufführung von Méhul's „Joseph in Ägypten“ im Deutschen Opernhause zetern? Hier liegt der Fall vor, daß der verflossene Angehörige einer feindlichen Nation, die Spannung und Sammlung der gegenwärtigen Läufte nicht stört, nein, sie unterstützen möchte. Ja, man bedenke, zu diesem „Joseph“ pilgerten die spröden Berliner einst wie zu einem Gottesdienst. Heut ist es anders geworden. Keine Zeitstimmung kann zur zugkräftigen Oper umwandeln, was den Anforderungen des Dramas in der Oper so wenig entspricht wie dieses oratorienhafte Bühnenwerk. Daß es aber seine edle Linie von Gluck bezieht, mag den Fanatikern beweisen, wieviel Fäden zwischen romanischer und deutscher Kunst laufen. Auch diesmal ist übrigens Herrn Direktor Hartmann (der aus Prosa Jamben schuf) Gutes nachzurühmen. Der ellenlange Dialog entwickelte sich durch Ernst Lehmann, den Patriarchen, zwar langsam, aber sinngemäß. Und die Musik wurde meist ebenso behandelt: von Alfred Szendrei, der das Orchester in allzu gravitätischem Schritt hielt, von Rudolf Laubenthal, dem hoffnungsvollen, aber immer noch problematischen, durch technisches Manko gefährdeten Tenor, und von den übrigen; die Chöre sangen anständig, und die Regie des Herrn Lagenpusch wußte die Glucksche Linie auch auf das Bühnenbild so zu übertragen, daß die Gedanken zur „Iphigenie“ zurückschweiften.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater spielt jetzt allabendlich und nahm sogar die Volksvorstellungen an Sonntagnachmittagen wieder auf; der Herzog verfügte in hochherziger Weise, daß vom 1. Januar ab die um die Hälfte gekürzten kleineren Gehälter voll ausbezahlt würden. An den Wochentagen läßt der Besuch allerdings zu wünschen, im übrigen ist vom Kriegszustande nichts zu merken. Seit Neujahr wurden neben deutschen und italienischen auch französische Opern („Carmen“, „Fra Diavolo“, „Maurer und Schlosser“) in den Spielplan aufgenommen, vielfache Krankheiten gestalteten seine Durchführung aber mitunter schwierig. Die jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel fehlt seit einem Vierteljahr, sie wurde von ihrer Vorgängerin Margarete Elb-Magdeburg und Gertrud Diedel-Laaß vertreten; der Heldentenor O. Hagen erbat und erhielt seine Entlassung; von den Bewerbern verzichtete Paul Hochheim, ein geborener Braunschweiger, um in Breslau zu bleiben, Bolz-Stuttgart unterlag Hans Tänzler. Die „Bunten Abende“ erfreuen sich großer Beliebtheit, sie bieten von allem etwas: Vorträge der Hofkapelle und einzelner Künstler, Deklamationen patriotischer Gedichte und Ballet, als Rahmen gewöhnlich zwei heitere Einakter. Großen Erfolg errangen die beiden glänzend ausgestatteten Operetten „Der Zigeunerbaron“ und „Endlich allein“ von Franz Lehár. Letztere erhebt sich hoch über die gewöhnliche Marktware, sogar über des Komponisten „Lustige Witwe“ und den „Grafen von Luxemburg“. Die Herren Richard Franz und Hans Trinius leiteten das melodische, liebenswürdige Werk; Else Hartmann, Elly Clerron, die Herren Koegel, Voigt und Grahl unterstützten sie wirkungsvoll.

Ernst Stier

DORTMUND: Unser Stadttheater holte sich mit einer trefflichen Neueinstudierung von Humperdincks immer wieder erfreuendem Märchenspiel „Hänsel und Gretel“ einen großen Erfolg, der dem sonst etwas matten Besuch des Theaters sehr zustatten kam. Kapellmeister S. Landeker machte sich um das schöne Erklingen der Partitur sehr verdient. Unter gleicher Leitung erlebten Millöckers „Feldprediger“, der „Postillon von Lonjumeau“ und die „Lustigen Weiber“ ihre fröhliche Auferstehung. Ernsteren Gedanken diente Wagners „Siegfried“ und die „Götterdämmerung“, der „Fliegende Holländer“, „Carmen“ und „Figaros Hochzeit“, die sämtlich unter Kapellmeister Wolframs sicherer Führung neu vorbereitet erklangen. Von den einzelnen Künstlern bewährten sich mit unterschiedlichen, aber auf dem besten Wege befindlichen Leistungen: Herr Büttner, Frau Dopler, Herr Hummelsheim, Frl. Stein, Frl. Kramm, Frau Witt, Herr Schwerdt, Frl. M. Ziegler, Herr Braun, Herr Schlenbach und Herr Hasselmann. Prächtiges leistete das Philharmonische Orchester und meistens auch der Chor.

Theo Schäfer

DRESDEN: Auf einen feinen und zarten Grundton war der Abend gestimmt, der im Königlichen Schauspielhause Pergolese's „Magd als Herrin“, Mozarts „Bastien und Bastienne“ und Haydns „Apotheker“ brachte; die erstgenannten beiden Werke waren für Dresden neu. Die Theaterleitung hatte für eine besonders reizvolle Aufmachung in einem der Entstehungszeit entsprechenden Rahmen Sorge getragen, auch war das Orchester auf etwa 25 Mann beschränkt, die manchmal, infolge des übermäßigen Abdämpfens durch Fritz Reiner, gar zu leise spielten. In Pergolese's wertvollem Zweiakter, der durch erstaunliche Lebenskraft seiner musikalischen Komik hervorragt, zeichnete sich in erster Linie Ludwig Ermold aus. Der Mozartsche Einakter litt unter dem Fehlgriff, daß die Regie den leicht parodistischen Zug des Ganzen verkannte und überdies die Figuren im Kostüm des Meißner Porzellan-Rokokos, nicht in ländlichschlichter Tracht auftreten ließ. Minnie Nast und Margarete Seebe waren hier die Trägerinnen des Erfolges. In Haydns „Apotheker“ waren in den Hauptpartien Robert Büssel, Hans Rüdiger, Grete Merrem-Nikisch und Elisa Stünzner tätig. So anerkennenswert auch die Einstudierung der drei Werkchen an sich ist, so bleibt doch zu bedenken, daß ihre Familienähnlichkeit und Harmlosigkeit für einen Theaterabend von drei Stunden ein wenig ermüdend wirkt trotz aller musikalischen Vorzüge. Übrigens wäre nunmehr die Gelegenheit da, C. M. v. Webers köstlichen Einakter „Abu Hassan“ ebenfalls in den Spielplan wieder aufzunehmen. Als Tannhäuser gastierte Werner Stiles (Köln), der vielleicht eine Zukunft hat, wenn seine Stimme noch größer, tragkräftiger und freier und sein Spiel

weniger süßlich geworden sein wird. Aber als Ersatz für Adolf Löltgen, dessen Ausscheiden in vieler Hinsicht bedauerlich sein würde, ist der Gast keinesfalls jetzt schon vollwertig. Im Orchesterraum sind nun endlich die tastenden Versuche zu Ende gekommen, die seit der seinerzeit an dieser Stelle von mir rückhaltlos bekämpften Tieferlegung an der Tagesordnung waren. Man hat nur nach der Bühne zu einen verhältnismäßig schmalen Deckel angebracht, der auch weniger den Schall als das Licht abdämpfen soll. Das Orchester hat durch eine fast den alten Stand erreichende Erhöhung seines Bodens die altgewohnten akustischen Vorzüge wiedererlangt und soll künftig nur bei „Parsifal" durch den großen Schalldeckel abgeschlossen werden. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das Stadttheater wagte es, eine zyklische Aufführung des „Ring des Nibelungen" herauszustellen. Wenn das Unternehmen auch nicht in allen Teilen gelang oder in den Einzelleistungen die Vortrefflichkeit früherer Wagner-Vorstellungen zeigte, so verdiente es doch Anerkennung. Um so mehr, als sogar das durch die Einberufung vieler Mitglieder zum Heeresdienst sehr geschwächte Orchester durch auswärtige Kräfte ergänzt werden mußte, und durch Gastspielverpflichtungen auswärtiger Solisten verhältnismäßig hohe Kosten entstanden. Im „Rheingold" gab Fritz Rupp vom Essener Stadttheater einen tüchtigen Wotan, taten sich Max Roller und Kies als Mime und Alberich hervor, während sich die gesanglich guten Riesen Hanfstaengl und Wucherpfennig durch das unrhythmische Auftreten und Sichgeben den Erfolg verscherzten und dem Dichter und Komponisten viel schuldig blieben. Gänzlich fehl am Ort war aber Bernardi als Loge. Als Siegmund in der „Walküre", als Siegfried an den beiden folgenden Abenden gastierte Georg Schmieter aus Kassel. Seiner äußeren Erscheinung nach für diese Heldenrollen geschaffen, darstellerisch recht gut, bot er als Sänger im Jungsiegfried das Beste. Ebenfalls als Gast wirkte Freyda von Fangh als Fricka und Roßweiße mit viel Erfolg. Noch zu erwähnen sind: der Hunding von Wucherpfennig, Kies als Wotan-Wanderer, die sehr fesselnde Sieglinde von Agnes Wedekind-Klebe, Paula von Florentin-Weber als schätzenswerte Brünnhilde, Magda Spiegel als ausgezeichnete Erda. Viel Mißgeschick verfolgte die „Götterdämmerung"-Vorstellung. Hanfstaengl war so heiser, daß er im zweiten Aufzug von Oberregisseur Leffler (der längst seine Sängerlaufbahn aufgab) provisorisch vertreten werden mußte, bis im dritten Akte Giesen vom Kölner Opernhaus als dritter Hagen eintraf und den bereits bedenklich indisponierten Siegfried zu Fall brachte. Auch die vorgenannte Vertreterin der Brünnhilde war zu früh am Ende ihrer Kraft angelangt, und Hermine Hoffmann dürfte es bereut haben, in der ihr gänzlich ungeeigneten Rolle der Gutrune ausgeholfen zu haben. Bleiben noch lobend zu nennen aus den Nornen- und Rheintöchterszenen: Magda Spiegel, als erste Norne besonders vortrefflich, Else Bräuner, Marie Weißenfels, Hermine Fröhlich-Förster und der gute Alberich Mertens. Unter erschwerenden Verhältnissen bewährte sich wieder ganz besonders Fröhlich, unser vortrefflicher Wagner-Dirigent.

A. Eccarius-Sieber

KARLSRUHE: In Mozarts „Figaros Hochzeit", die in der Levischen Bearbeitung unter Hofkapellmeister A. Lorentz' Leitung einen erfreulichen Gesamteindruck hinterließ, entzückte Kammersänger Friedrich Brodersen-München durch schönen, stilechten Mozart-Gesang und gewandte, lebensvolle Darstellung des Grafen Almaviva. Beatrice Lauer-Kottlar, die als Gräfin durch vornehme Auffassung und schlechthin vollendete Ausführung des Gesangsparts bestach, und L. Müller-Reichel, deren reife Gesangskunst man in den beiden Arien des reizend dargestellten Pagen bewundern konnte, waren dem Gast vollwertige Partnerinnen. Hans Keller bot einen wohlgetroffenen, sprudelnden Figaro, und Mary v. Ernsts Susanne befriedigte. Meyerbeers „Afrikanerin", zu deren Neueinstudierung ein zwingender Grund wohl kaum vorlag, fand trotz ihrer textlichen Mängel und Unwahrscheinlichkeiten und der im Vergleich zu den übrigen bekannten Meyerbeer-Opern schwächlichen Musik, infolge der ausgezeichneten Besetzung der Titelpartie mit Frau Lauer-Kottlar, ein volles Haus und lebhaften Beifall. Wolf-Ferrari's prächtiger Einakter „Susannens Geheimnis" kam im orchestralen Teil sehr rühmenswert heraus, schien uns aber in den beiden Hauptpartieen nicht richtig besetzt. Kammersänger Hans Tänzler, der seit seinem Weggang von der hiesigen Bühne eingehende Gesangsstudien betrieb, hatte an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit und Triumphe als Radames in Verdi's „Aïda" einen schönen Erfolg.

Franz Zureich

KÖLN: Die jüngste Aufführung von Goldmarks „Königin von Saba" im Opernhause ließ Alice Guszalewicz in der Titelrolle sehen, und damit gewann das Werk erheblich an Eindruckskraft gegenüber seiner vorherigen Darbietung. Das erklärt sich schon aus der einfachen Tatsache, daß die Opernhandlung nur dann zu interessieren vermag, wenn die intrigante, durch ihr verführerisches Wesen doppelt gefährliche königliche Sphinx in Darstellung und Ton eine glaubhafte Charakteristik erfährt. Die aber läßt ihr Frau Guszalewicz auch schauspielerisch in so außerordentlich beredter Weise zuteil werden, wie wir es von keiner ihrer Vorgängerinnen erlebt haben. Dabei ist ihr klug abschattierter, bei den Akzenten der Leidenschaft überaus imposante Töne von metallischem Wohllaute spendender Gesang von überzeugend rhetorischer Wirkung. Die Künstlerin hatte einen großen, begeistert sich äußernden Erfolg.

Paul Hiller

SCHWERIN i. M.: Im Großherzoglichen Hoftheater beherrscht zurzeit die Spieloper den Plan, und unter den Komponisten steht Lortzing mit seiner „Undine" und seinem „Waffenschmied" obenan. Der Besuch der Opernabende ist durchweg gut, ein Beweis dafür, daß trotz der vielen Trauerbotschaften, die von den Kriegsschauplätzen in Schwerin eingehen, das Bedürfnis nach erquickender und erfreuender Musik noch in weiteren Kreisen vorhanden ist. Ganz ausgezeichnet war die nach langer Pause mit fast völlig neuer Besetzung einstudierte

„Waffenschmied"-Aufführung: Hugo Leman in der Titelpartie und Wilhelm Kruse als Ritter waren brillant bei Stimme, ebenso Else Wichgraf als Marie. Frieda Schreiber goß über die Irmentraut so viel feine und ergötzliche Komik aus, daß die Stimmung im Publikum von vornherein die denkbar beste war. — Besondere Ehre legte Hofkapellmeister Meißner mit einer stimmungsreichen Aufführung von Zöllners „Überfall" ein. Hier waren die beiden Hauptpartieen durch Paula Ucko und Adolf Gröbke vorzüglich besetzt. — Als Gast hatten wir Lilly Hoffmann-Onegin vom Hoftheater in Stuttgart hier, die sich mit einer empfindungsreichen und schön geschulten Stimme zunächst im Konzertsaal vorteilhaft einführte und dann in „Aida" die Amneris sehr schön und ansprechend sang. Paul Fr. Evers

KONZERT

BERLIN: Zum Besten der Nationalstiftung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen hat Erich Ochs in der Philharmonie ein Konzert veranstaltet, in dem er sich als ein tüchtiger Dirigent bewährte. Die Symphonie in F von Brahms eröffnete den Abend, alsdann deklamierte in höchst wirksamer Weise Ludwig Wüllner eine Dichtung von Eberhard König „Vor dem Bismarckdenkmal in Hamburg" mit melodramatischer Musik von Ludwig Heß; Konzertmeister Thornberg spendete das Mendelssohnsche Violinkonzert, Hertha Dehmlow sang einige Lieder mit Orchesterbegleitung und in großzügigem Vortrag Frau Leffler-Burckard die Schlußrede der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung". — Der 8. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle brachte Beethovens Siebente, das Siegfried-Idyll von Wagner und des Dirigenten „Symphonia Domestica". Richard Strauß zeigte sich mit jedem der drei Werke als genialen Musiker, der in glücklicher Stimmung dem Geiste Beethovens und Wagners gerecht wurde und seine eigene Tondichtung mit hinreißendem Schwung der Phantasie vorführte. Dirigent und Orchester feierten im Zusammenwirken einen vollen Triumph. — Moriz Rosenthal bewies mit seinem Klavierabend, daß er sich von seiner früher mehr auf äußerliche Bravour berechneten Virtuosität abgewandt und sich ganz bedeutend künstlerisch verinnerlicht hat. Schon sein Programm — Schuberts Phantasie-Sonate in G, Chopinsche Präludien und die h-moll Sonate sowie eine Reihe feinerer Tondichtungen Liszts — zeigte, daß es dem Pianisten nicht auf Schaustellung rein virtuosen Könnens ankam; grade viel Zartes bot er diesmal, entzückend feine Abtönungen im piano wie im Schubertschen Menuett, im Largo der Chopin-Sonate, in dem „chant polonais" von Chopin-Liszt, den er als Zugabe spendete. Daß er seine Virtuosität sich bewahrt hat, konnte man allerdings aus der Schlußnummer hören, der Lisztschen ungarischen Rhapsodie, die die Hörer denn auch wieder zu stürmischem Beifallsjubel hinriß. — Für sein 4. Vereinskonzert hatte Siegfried Ochs Bachs Hohe Messe in h gewählt, die er seit einer Reihe von Jahren in jedem Winter bringt. Es sind herrliche Stunden höchster Weihe, die der Hörer alsdann erlebt, die Schwere der Zeit weicht von der Seele gleich mit den ersten wuchtigen Akkorden. Es ist ja wahr, daß der Dirigent die erste gewaltige Fuge sehr langsam nimmt, erheblich langsamer, als ich sie von irgend einem anderen gehört habe, ebenso auch manchen anderen Chorsatz, wie z. B. den qui tollis; aber man muß zugeben, daß er gerade diese Sätze zu gewaltiger Wirkung bringt; seine dynamische Ausarbeitung in allen Stärkegraden, namentlich seine Nuanzierungen im piano bringen Klangschönheiten hervor, wie man sie nirgends anderswo hört. Auch die Solisten — Eva Leßmann im Sopran, Lula Myß-Gmeiner im Alt, G. A. Walter im Tenor und J. von Raatz-Brockmann im Baß — folgen dem künstlerischen Willen des Dirigenten mit feinstem Empfinden, wie auch alle die trefflichen Instrumentalisten unter den Philharmonikern. Unvergeßlich groß und herrlich in der Klangwirkung gerieten wieder die Sätze „gratias agimus tibi", vor allem das übergewaltige Sanctus; ein Strom höchster Schönheit ergoß sich über den Hörer, gab ihm neue Kraft für die Schwere der Zeit. Es waren wie gesagt köstliche Stunden, die uns dies Werk, diese Aufführung schenkte.

E. E. Taubert

Einen Beethoven-Abend mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete Fritz Steinbach; natürlich wurde er mit der beinahe unvermeidlichen großen „Leonoren"-Ouvertüre eröffnet. Gewissermaßen als Neuheit wurde das nicht gerade bedeutende Terzett „Tremate" geboten. Prachtvoll erklang dann die Neunte Symphonie, in deren jetzt recht unzeitgemäßem Chorfinale der Bruno Kittelsche Chor sich wieder einmal bewährte; von den Vertretern des Soloquartetts seien nur die Altistin Hertha Dehmlow und der treffliche Bassist J. von Raatz-Brockmann genannt. — Die Singakademie oder vielmehr deren Direktor Georg Schumann hat einen Elitechor aus seinen Mitgliedern gegründet, der sich zwar a cappella-Chor nennt, bei einer Aufführung in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche aber nur mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters sang. Bachs Kantate „Ein feste Burg", das Doppelkonzert für zwei Violinen von Bach, trefflich gespielt von Karl Klingler und A. Brun, und Georg Schumanns wirkungsvolles, von modernem Empfinden durchdrungenes „Tränenkrüglein" bildeten das Programm. In beiden Vokalwerken wirkten mit Hingebung solistisch die Sopranistin Frau Senius-Erler und der Tenorist Paul Schmedes; in der Kantate trat zu ihnen J. von Raatz-Brockmann; um die Partie der Mutter bemühte sich im „Tränenkrüglein" Margret zur Nieden. An der Orgel saß Adolf Schuetz. — Heinrich Grünfeld bot zusammen mit Bernhard Dessau und dem als Kammermusikspieler besonders glücklichen Pianisten Moritz Mayer-Mahr Dvořák's farbenreiches Dumky-Trio und Schuberts Es-dur. Dazwischen sang Paul Knüpfer, nicht gerade sehr eindrucksvoll, bekannte Schubertsche Lieder. — Zwischen Smetana's meines Erachtens gar nicht hoch genug zu bewertendem Trio und Beethovens op. 70 No. 1 führte Georg Schumann mit Willy Heß und Hugo Dechert sein noch ungedrucktes zweites Klaviertrio in F op. 62 zur großen Freude seiner Zuhörer vor. Es zeigt in allen vier Sätzen die Hand des hochgebildeten,

sicher gestaltenden Musikers, dessen Leitsterne Robert Schumann und Brahms sind. Der erste Satz beginnt gleich sehr glücklich; ungemein fein ist das zweite Thema erfunden. Die Verarbeitung der Gedanken und der reizvolle Klaviersatz erhalten den Hörer fortgesetzt in bester Laune. Ernstere Töne schlägt der Tonsetzer dann im langsamen Satz an, der mit einer eindrucksvollen Violoncellkantilene eröffnet wird und im Mittelteil einen schönen Gegensatz bringt. Ein ganz reizendes Intermezzo, in Verbindung mit einem rasch dahinhuschenden Scherzo, bildet den dritten Satz. Seine Rhythmik ist pikant. Auch im Finale herrscht interessante Rhythmik vor; es fließt flott dahin. Dieses in der Hauptsache sich sonnig-heiter gebende, liebenswürdige Werk dürfte sich nach der Drucklegung viele Freunde erwerben. — Ideal schön verlief der Brahms-Abend, den das Klingler-Quartett unter Zuziehung von Fritz Rückward (2. Bratsche) und Fritz Dechert (2. Violoncell) veranstaltete; das Zweite Sextett, Quartett und Quintett bildeten das Programm. Wie klein erscheinen, an diesen Werken gemessen, doch selbst die Kammermusikwerke der besten heute lebenden Tonsetzer! Wilhelm Altmann

Florizel von Reuter bewies durch einen Kompositionsabend sein ursprüngliches Musikertum und ein starkes Formtalent. Er hat aber auch viel gelernt und besitzt jene leichte universelle Ader, die ein Gesellschaftspublikum bald für sich einnimmt, — jene romanische Eleganz, die das Nachdenken, aber auch das Nachfühlen ersparen möchte. Am besten gefiel das kleinste der Orchesterstücke, das ein „Levantinisches Stimmungsbild" wiedergibt. In den „Variationen über drei Themen in Karnevalweise" (Uraufführung), die nur mehr Kontraste bringen sollten, zeigte namentlich die dritte, daß der Komponist auf hergebrachte Art geistreich zu sein versteht. Charlotte Boerlage-Reyers, deren Gesangskunst der Weise Reuters sich mit Glück anpaßt, verdankt der Konzertgeber einen Teil seines Erfolges. — Edyth Walker sang durchweg interessante Stücke. Und sie sang sie mit viel Kunst und mit viel Geist, leider mit zu großer Anstrengung und mit zu wenig Seele. Die Mühe wollte die fehlende oder sehr schadhafte Höhe decken, so daß man sich nur bei Liedern leichteren Genres wohl fühlte, wie z. B. beim ersten Mahlerschen („Selbstgefühl"), während das zweite, „Um Mitternacht", dieses viel zu wenig gesungenen Komponisten, einfach mißlang. „Um Mitternacht kämpft' ich die Schlacht, o Menschheit, deiner Leiden", — wieviel Freiheit der Mittel gehört zur bedeutenden Gestaltung dieser wundervollen Zeilen! Wenig poesievoll, z. B. in „Komm, wir wandeln" von Cornelius, war auch die Begleitung Gustav Brechers. Nur in Brahms' „Wehe, so willst du mich wieder" stürmte er ohne Hemmung mit. — Teresa Carreño und Lilli Lehmann gaben ein gemeinschaftliches. Konzert. Schubert-Lieder, Schumann-Lieder, Chopin, Liszt — was soll man einzelnes nennen? Die beiden Frauen, die wie Schwestern aussehen, haben auch Gemeinsames in ihrer Kunst. Das Bebende, oft Mutwillige ist beiden eigen, obgleich sie „klassische" Künstlerinnen sind. Teresa Carreño ist zart bei aller Kraft des Anschlages — wie lyrisch war die Wiedergabe des c-moll Nocturnos! — und Lilli Lehmann ist ewig lieblich und mädchenhaft bei aller Stärke im Gebrauch ihrer fast unendlichen Mittel. Hörte man sie doch in einer Zugabe, im „Halleluja" von Mozart, sogar noch das hohe C so wundervoll intonieren, daß man wieder einmal sagte: solche Dinge gehören zu den Seltenheiten eines Jahrhunderts. Mitten in den großen Tagen erlebt man auch große Abende. — In einem Konzert mit Hermine d'Albert (zugunsten der Hinterbliebenen unserer Marinetruppen) produzierte sich der Pianist Franz Xaver Mühlbauer. Ich hörte ihn zum erstenmal. Er ist ein reifer Künstler in allem Technischen. Er versteht es, sein Instrument in einen brauchbaren Klangkörper zu verwandeln, so daß man gern die wenigen Nachteile aller Pianistik vergißt. Sein Zusammenspiel ist musterhaft, seine Deutlichkeit auch im geringsten tadelfrei. Das Aber liegt, wie so oft, in der Darstellung — die nicht seelenlos, nicht kraftlos ist, jedoch zu wenig eigen. Wenn man die As-dur Sonate von Beethoven op. 110 bei ihm zum ersten Male hören würde, — wie leer würde sie erscheinen. Damit ist alles gesagt. Und so bleibt nur das Gefühl: dem Künstler möge vergönnt sein, Bedeutendes zu erleben, damit er der wirklichen, aufrührenden Kunst näher und näher komme. Arno Nadel

Das Bemerkenswerteste bei den Leistungen der Sängerin Eva Katharina Lißmann ist ihr Vortrag. Bewundernswert ist es, mit welch innerer Anteilnahme und Intelligenz sie sich in die poetischen und musikalischen Schönheiten jedes Liedes versenkt. Manchmal leidet sogar der große Zug etwas unter der Fülle der kleinen Nüancen. Die zarte Stimme blüht nicht mehr in jugendlichem Glanze, wird aber ausnehmend gut behandelt. Robert Kahn als Begleiter trug nicht wenig zum Gelingen des Abends bei. — Die Sopranistin Henny Linkenbach-Hildebrand und die Altistin Eleanor Schloßhauer-Reynolds gaben ein Konzert mit den Philharmonikern unter Leitung von Camillo Hildebrand. Auf seiten der Sopranistin ist das größere Können. Ihre leichte Koloraturstimme ist sehr gut gebildet, und die „Ah, perfido"-Arie von Beethoven war eine Glanzleistung. Sie sang auch sechs Weisen im Volkston von Camillo Hildebrand, der vorzüglich am Klavier begleitete. Diese Lieder geben sich natürlich und stellen dem Autor das Zeugnis eines ausgezeichneten Musikers aus. Die schönen stimmlichen Mittel der Altistin würden zu intensiverem Tonstudium verpflichten. Das Orchester eröffnete den Abend mit einer schwungvollen Wiedergabe der „Coriolan"-Ouvertüre. — Auserlesene Genüsse vermittelte das Trio: Artur Schnabel (Klavier), Carl Flesch (Violine) und Hugo Becker (Cello). In Hugo Becker hat das Trio für den früheren Cellisten einen mehr als vollwertigen Ersatz gefunden. Becker ist bei aller unantastbaren Virtuosität ein feinnerviger Kammermusikspieler, wie er nicht bald wieder zu finden ist. Über die Güte der beiden anderen Kunstgenossen ist kein Wort zu verlieren. Es gab also Eindrücke, die man nicht bald vergißt. — Chordirektor Friedemann Baruch brachte mit der Neuen Chorvereinigung Chorkompositionen von sich zur Aufführung. Man lernte in ihm einen guten

Musiker kennen, der einen klangvollen Chorsatz zu schreiben versteht. Freilich zeigen diese Stücke keine eigene Note, erinnern vielmehr oft an Mendelssohn, aber es spricht so viel Gemüt und Ernst aus ihnen, daß man ihnen seine Anerkennung nicht versagen kann. Der Chor hätte abgetönter singen können, das Forte überwog zu sehr. Es wirkten mit: Paula Weinbaum (Gesang), Alexander Heinemann (Gesang), Julius Thornberg (Violine) und Carl Stabernack (Orgel und Klavier). — Frieda Kwast-Hodapp gehört zu unseren besten Pianistinnen. Was sie in ihrem Klavierabend bot, bestätigte ihren Ruf aufs neue. Sie spielte mit einem Schwung, einer Vollendung und einem Reichtum an Anschlagsnüancen, daß man nur bedauern mußte, sie so selten hören zu können. Sie hob ein neues Klavierwerk von Max Reger aus der Taufe: Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann op. 134. Dieses B-dur Thema des gefeierten Zeitgenossen J. S. Bachs eignet sich gut zu Variationen. Diese sind aber ungleichmäßig geraten. Neben wundervollen, echt Regerschen lyrischen Ergüssen stehen Veränderungen, die in einer weniger geist- und gemütvollen Interpretation einen reinen Etüdencharakter haben würden. Daß sie sonst sehr an Brahms' Händel-Variationen erinnern, sei nur nebenbei bemerkt. Sehr interessant ist die Fuge geraten, ein Virtuosenstück voller Esprit, das das Ganze brillant abschließt. Emil Thilo

Elisabeth Böhmer hat eine kleine, aber sympathisch klingende Stimme, die viel Metall und Schmelz besitzt, deren Entwickelung aber ebenso wie ihre Ausbildung noch keineswegs beendet ist. In gesangstechnischer Beziehung zeigten sich neben offenbarem Streben nach einwandfreier Tonbildung häufig auftretende flache Klänge, zum Teil eine Folge zu heller Vokalbildung, zum Teil einem übertriebenen Streben nach Deutlichkeit entspringend. Runde Schönheit des Vokals ist das oberste Gesetz der Gesangskunst. Die Aussprache selbst litt noch vielfach unter nachlässiger Behandlung des Konsonantengebiets. Trotzdem hinterließen ihre Vorträge den Eindruck, als ob aus dieser Stimme und der ganzen Art, sich musikalisch und gesanglich zu geben, etwas werden könne; am besten schnitt sie in den Liedern von ruhigem Stimmungsgehalt ab, während ihr schmerzlich erregte oder tief innerliche Stücke weniger gelangen. Paul Schramm begleitete an diesem Abend besonders schön. — In den Dienst der Wohltätigkeit stellte ihre vorgeschrittene Kunst die Mezzo-Sopranistin Margarete Parbs, die, was technische Behandlung des mezza voce und des Atems betrifft, offenkundige Fortschritte aufzuweisen hat, und die die frühere Bühnensängerin eigentlich nur noch in der gelegentlich etwas eigenwilligen Behandlung des Tempos in Schubertschen Liedern verriet. Immerhin war das, was sie dort darbot, durchdacht und zeugte von künstlerischer Absicht. Interessant war der zweite Teil ihres Programms, in dem sie eine Reihe Manuskript-Lieder von Hermann Wetzel vortrug. Wetzel hat sich darin die anregende und für den Komponisten gewiß interessante Aufgabe gestellt, eine Anzahl altbekannter Volkstexte, wie „Ich hatt' einen Kameraden“, „Wenn ich ein Vöglein wär'“, „Schön Rotraut“ u. a., deren Melodieen ureigenstes Gemeingut des deutschen Volkes sind, neu und in moderner Weise zu komponieren. Er hat bei dieser freilich auch recht heiklen Aufgabe Geschmack und bis zu einem gewissen Grad auch Geschick bewiesen: Geschmack insofern, als er sich mit der Modernität in Grenzen hielt und nicht Kanonenschüsse nach Spatzen abfeuerte, sondern auch die Singstimme zur Geltung kommen ließ, Geschick dadurch, daß er es verstanden hat, den Text musikalisch zu vertiefen und auszubeuten. Hätte er nun damit auch noch „Glück“ verbunden, so wäre ihm restlos zu gratulieren, aber seine Erfindungsgabe scheint mir doch nicht prägnant und eigenartig genug, um unsere schönen alten Volksweisen ohne weiteres über Bord zu werfen. Trotzdem hat Wetzel hier seine Karte als beachtenswertes Talent abgegeben. Sehr sympathisch waren die Klaviervorträge der Damen Elsa und Cäcilie Satz auf zwei Flügeln, die bei überraschend einheitlichem Zusammenspiel große Schattierungskunst und höcht respektable Technik verrieten. — Auf dem Niveau besserer Kaffeehausvorträge standen die Darbietungen von Margarete Walkotte, die sich als Rezitatorin und Sängerin produzierte. Als Rezitatorin hatte sie in der Auswahl ihrer Vorträge eine glückliche Hand und Geschmack bewiesen; was sie hier bot, überragte aber bei weitem das „wie“. Die Dame scheint keine Ahnung davon zu haben, daß man als Sprecherin zunächst deutlich sprechen muß und nicht ganze Silben und Satzperioden derart verschlucken darf, daß der ratlose Zuhörer sich sein Teil denken kann. Immerhin zeigte sie hier noch ein gewisses natürliches, wenn auch unpoliertes Vortragstalent; als Sängerin dagegen konnte sie kaum den bescheidensten Anforderungen genügen. Auch frohe Kunst muß immer noch ernst zu nehmen sein, sonst ist sie keine Kunst mehr. Vortrefflich war Max Laurischkus am Klavier. — An dem Gesang der Mezzosopranistin Berta Manz berührte wiederum sympathisch der schöne, weiche und doch volle Klang der Stimme, die gegen früher in ihrer klanglichen Entwickelung augenscheinlich fortgeschritten ist. Ebenso zeigte die Sängerin musikalisches Verständnis auch für schwere moderne Musik. Bedauerlich ist dagegen die stiefmütterliche Erziehung des Organs in technischer Beziehung, sowohl was die durchaus unzureichende Vokalisation, wie die fast immer mangelhafte Aussprache betrifft. Auch bezüglich der Tongebung in quantitativer Hinsicht störte ein fortwährendes Mißverhältnis zwischen voll und frei ausströmenden Tönen und solchen einer ganz merkwürdig zittrigen, blut- und saftlosen Art. Der Vortrag ließ viel zu wünschen übrig. In einer schulmeisterlich glatten, aber vom Genius nicht sonderlich inspirierten Klaviersonate von Camillo Horn wie in der feurigen und farbenreichen Sonate von Paderewski op. 21 zeigte der Pianist Otto Wetzel bedeutende Technik und ein erfreuliches Gestaltungstalent. — Allen Freunden guter Kammermusik — und der auffallend gut besuchte Meistersaal zeigte, daß es deren zum Glück recht viele gibt — bereitete der Violinist Hjalmar von Dameck große Freude mit seinem interessanten und nicht zu hoch gespanntem Programm. Auf einen musika-

lischen Leckerbissen, eine Variationensuite aus dem Jahre 1611 von Paul Peurl für sechs Streichinstrumente, folgte Brahms' Sextett in B-dur, dessen Inhalt in dem meisterhaften Zusammenspiel der Künstler eine würdige Wiedergabe fand. Und den Schluß machte Beethovens Septett, das alle Herzen, alte wie junge, höher schlagen und die Augen der Älteren in Jugenderinnerung aufleuchten ließ. Mit Hjalmar von Dameck an der ersten Violine teilten sich die Herren Prof. Schubert (Klarinette), Prof. Frühauf (Fagott), Repky (Horn), Schuch, Urak (Viola), Nagel (Violine), E. u. I. Sandow (Cello) und Krüger (Kontrabaß) in die Ehren des Abends. — Über eine nicht große, aber für den Liedergesang ausreichende Stimme verfügt der Tenorist Friedrich Nitzsche, der, sobald er sich warm gesungen hatte, die lyrischen Stimmen typischen Vorzüge guter Atemverwendung und leichter Tongebung zeigte. Freilich wird letztere durch noch nicht ausgereifte Vokalisation beeinträchtigt, die zwischen hellen, flachen und andererseits zu dunkeln, daher oft gaumigen Klängen schwankt. Der Vortrag ist meist verständig; in der Aussprache stört ein noch nicht ganz überwundener Zungenfehler beim auslautenden s. In Gesängen rein lyrischen Charakters leistete der Sänger sein Bestes, während heroischer gefärbte Sachen, wie das „Madrigal" von Richard Strauß oder die stimmlich anspruchsvollere Arie aus „Gioconda" von Ponchielli, vorläufig noch seinem Organ zuviel zumuten. Fritz Lindemann begleitete mit gewohnter Sicherheit. Emil Liepe

Zwei anerkannte Meister des Klavierspiels waren es, die diesmal im Reigen der Solisten besonders hervortraten: Ignaz Friedman, der sieggewohnte und Max Pauer, der wahrhafte Recke deutscher Kunst, der, in besten Jahren, sich mehr und mehr entwickelt hat zu einem wahrhaft erstklassigen Künstler. Von beiden hörte ich Schumann spielen. Ersterer gab die „Scènes mignonnes", „Carnaval", op. 9, letzterer op. 15, die „Kinderszenen". Jeder in seiner Art vollendet! Friedmans karnevalistische Künste waren wiederum grandios; es glitzerte und funkelte, flüsterte und munkelte, tollte, seufzte, scherzte, daß einem zumute war, als erlebe man einen süddeutschen, echten Karneval. Meisterhaft, in des Wortes vollster Bedeutung, hörte ich ihn dann noch Chopin spielen. Und sein Fachgenosse — er vertiefte sich in des Tondichters feine, kindliche Weisen. „Von fremden Ländern und Menschen", „Kuriose Geschichte", „Haschemann" usw. zogen da an unseren Ohren vorüber, jedes einzelne eine Perle. Mit großer Liebe hatte Pauer sich in die Stimmungen dieser zarten Poetik versenkt. In technischer Hinsicht schoß er dann den Vogel ab mit Wilhelm Bergers leider viel zu wenig gespielten (weil fabelhaft schweren!) „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, b-moll, op. 91". Dieses Werk ist ein Prototyp modernster Variationskunst. Dabei ist das Technische nicht Selbstzweck, wie dies bei fast allen derartigen Werken mehr oder weniger der Fall ist. Nein, hier ist es lediglich die Freude des Schöpfers an kompositorischen Momenten. Die psychische Spannung, die in der Konzeption jedes einzelnen Gedankens bis zur größten Steigerung in der Schlußfuge ununterbrochen wirksam ist, sie verlangt auch eine dementsprechende physische Kraft, die zu geben — nicht in roher Wucht — wenigen gegeben ist. Ich möchte fast behaupten, diese Bergersche produktive Meisterarbeit fand ihr Analogon in der reproduktiven Kunst Max Pauers. Carl Robert Blum

DORTMUND: Nun haben auch die großen Vereine unserer Stadt ihre Kriegsopfer in Form von vorzugsweise patriotisch gefärbten Konzerten dargebracht. Der altbewährte „Musikverein" bot unter Leitung Julius Janssens ein klassisches Programm passender, weniger bekannter Chöre von Mozart und Mendelssohn und zuletzt eine volkstümlich gehaltene Komposition des Dirigenten: „Der deutsche Schwur", Text von Cornelius (Uraufführung), die sich indessen besser für Männerchor eignen dürfte, in trefflicher Ausführung. Solistisch waren Janssen und Frau Liesenhoff (Bach-Konzert für zwei Klaviere), Else Schröder und Joseph Schlembach (Gesang) erfolgreich tätig. Die Musikalische Gesellschaft (Dirigent W. Holtschneider) brachte das Brahmssche „Deutsche Requiem" zweimal zur Aufführung. Abgesehen davon, daß die Chöre dynamisch eindringlicher zur Geltung kommen konnten, war das Werk gut vorbereitet und machte, in der Reinoldikirche vorgetragen, tiefen Eindruck. Unser Philharmonisches Orchester hielt sich ausgezeichnet, desgleichen in der Hauptsache die Solisten Henny Wolff und Friedrich Braun. Der Dortmunder Lehrergesangverein, dessen Führer Hermann Abendroth ist, brachte ein sorgfältig erwogenes und einstudiertes Programm kunstvoller und populärer vaterländischer und soldatischer Chöre, an denen die Männerchor-Literatur so reich ist, zum Vortrag. Wir erwähnen Beckers dankbaren „Choral von Leuthen" und Franz Wildts kompositorisch bemerkenswerte „Reiterlust" (Uraufführung). Marie Dopler und Friedrich Braun vom Stadttheater waren die schätzenswerten, Passendes vortragenden Solisten. Ferner veranstaltete unser spielfreudiges, vortreffliches Orchester einen eindrucksstarken Wagner-Beethoven-Abend mit der Eroica unter Georg Hüttners impulsiver Leitung. Theo Werhard (Köln) wirkte gut mit Wotans Abschied und dem wundervollen Zyklus „An die ferne Geliebte". Auch in einem Konzert des Hüttner-Konservatoriums wirkte er in Liedern von Loewe, Brahms und Kaun mit; seine starke Bühnenbegabung würde auch dem Lied zugute kommen, wenn die Tonbildung ruhiger würde. Man hörte hier ferner Kammermusik von Mozart und Beethoven, die in dem reizenden, intimen neuen Saal des Instituts von den Herren Becker, Enke und Pörsken schön erfaßt wurde. In einem weiteren dieser Konzerte wirkten außerdem noch die Herren Bunk, Nasch und Roser in Werken von Händel und Brahms ganz vortrefflich, und Kurt Rinkgarden bot geschmackvolle Gesangsvorträge, Geeignetes von Schubert, Brahms und Wolf. Ein äußerst interessanter Abend war es dann, als der Leiter der Berliner Hochschule für Musik, Hermann Kretzschmar, und die geschätzte Altistin der Berliner Hofoper, Emmi Leisner, einem ernsten Orchesterkonzert ihre Mitwirkung liehen. Ersterer dirigierte Corelli, Mozart und Beethoven mit dem

hervorragenden Verständnis des Musikforschers; letztere brachte, von Gerard Bunk ausgezeichnet begleitet, die „Vier ernsten Gesänge" von Brahms, Lieder von Hugo Wolf u. a. eindringlich und tonschön zum Vortrag. In den Symphoniekonzerten gab es neben tüchtigem, bekanntem Symphonischen unter Hüttners umsichtiger Leitung ein neues Konzertstück in c-moll (Uraufführung) von Bunk, von ihm selbst gespielt, das als tüchtige, maßvoll-moderne Leistung gerühmt wird, ein Cellokonzert (besser Konzertstück) von Karl Auner, akademischer Art, gleichfalls vom Komponisten gespielt, und solistische Leistungen von Joh. Nasch, Bernhard Spaan und H. Oldörp. — Die Konzertzeit setzte nach Weihnachten etwas lebhafter ein als zuvor. Besonders waren es die Chorvereine, die trotz verringerter Stimmenanzahl ihr Bestes boten in vaterländischen und fesselnd zusammengestellten Vorträgen: der verdienstvolle „Musikverein" (Dirigent: Jul. Janssen), die „Musikalische Gesellschaft" (C. Holtschneider), die „Singakademie" (R. Schirmer), der „Dortmunder Männergesangverein" (Rebbert) und der „Männergesangverein Cäcilia" (Maas). Es würde zu weit führen, wollte man auf die Programme im einzelnen eingehen, da es sich durchweg um kleinere Chöre und Volkslieder handelt. Solistisch wirkten erfolgreich mit: Frl. M. Eschment (Berlin), Frau Cahnbley-Hinken (Würzburg), Frau A. Erler-Schnaudt (München), Frau E. Schröder (Düsseldorf), Frau Dr. Hoffmann (Dortmund) und Herr Walter Evertz (Köln). Der treffliche „Musikverein" erfreute ferner durch eine wohlgelungene Aufführung der Haydnschen „Schöpfung" mit den tüchtigen Solisten: Frau Elfriede Goette (Berlin), Karl Wildbrunn (Stuttgart) und Max Rothenbücher (Berlin). Besonders in den beiden Gesangskräften aus Berlin lernte man ausgezeichnete Künstler schätzen. — Nächstdem waren es die Symphoniekonzerte unter Georg Hüttners Leitung und andere Konzerte seiner Initiative, die Dortmunds Musikleben auch in dieser schwierigen Zeit auf gewisser Höhe zu halten wußten. Zunächst wurde der Beethoven-Zyklus (Erste bis Achte Symphonie), der uns jeden Winter beschieden ist, zu gutem Ende geführt. Außerdem gab es symphonische Stücke von Schubert, Schumann, Wagner, Grieg u. a. zu hören, in denen sich Dirigent und Orchester bewährten. Als klangschöne Neuheit gab es einen gut gearbeiteten „Königsmarsch" von Ad. Sandberger. Mit solistischen Leistungen traten hervor: die Herren Franz Friedt und Schmidt-Reinecke (Violine), Bernh. Spaan (Harfe), Gerard Bunk, Otto Enke und Paul Stoye (Klavier); und besonders der letztere führte sich mit dem Lisztschen Es-dur Konzert als gewiegter, etwas derber Techniker ein, der jedoch auch plastisch-musikalisch zu gestalten weiß. Ein Festkonzert zu Kaisers Geburtstag brachte dann noch einen besonderen Beethoven-Abend mit der Dritten Leonoren-Ouvertüre, den Klärchen-Liedern, die Frl. Kramer bestens vortrug, der Fünften Symphonie und einem Festprolog des Unterzeichneten. Am Vormittag und am Tag zuvor fanden Schülerkonzerte des Holtschneider- und Hüttner-Konservatoriums statt; das letztere bot auch eine Reihe anregender Wohltätigkeitskonzerte mit zum Teil selten gehörter Musik von Mozart, Schubert, Brahms, Tartini, Haydn, Reichardt, Hugo Wolf, Sgambati. Solistisch und mit fesselnder Kammermusik bewährten sich u. a. noch: die Herren Naef, Diehl, Weckauf, Scheulen, Becker, Rasch, Pörsken, Auner, Roser und Stolz, sowie als tüchtige, beachtenswerte Sängerinnen die Damen D. F. Hoffmann (Dortmund) und J. Stimmel (Stuttgart). Schließlich sind noch Liederabende von Hermann Gura und Robert Kothe zu nennen, die in ihren zündenden Vorträgen Bezug auf die Zeit nahmen, und deren Künstlerschaft, zwar begrenzt in den Mitteln, aber wohlbeherrscht im Ausdruck, ihnen wiederum zu dem gewohnten Erfolg verhalf. Dr. Ludwig Wüllner wirkte in einem Holtschneider-Konzert als erfolgreicher Rezitator. Theo Schäfer

DRESDEN: Das 6. Hoftheaterkonzert der Reihe A bedeutete für Dresden ein musikalisches Ereignis: wir lernten Arthur Nikisch als Orchesterleiter kennen. Daß dies noch nicht früher geschehen ist, erklärt sich aus der gegenseitigen Nebenbuhlerschaft Dresdens und Leipzigs. Wie die Stadt des Gewandhauses niemals das Bedürfnis fühlte, unseren Schuch als künstlerischen Gast in ihren Mauern zu begrüßen, so kam auch Nikisch seit Jahren nur als Begleiter von Elena Gerhardt nach Dresden, nicht aber als Dirigent. Welch große künstlerische Anregung beide „Schwesterstädte" durch diese kleinliche Eifersucht jahrzehntelang sich haben entgehen lassen, ist leicht zu ermessen. Nun aber ist das Eis gebrochen, Nikisch zog bei uns ein und errang einen stolzen, ihm wie uns allen unvergeßlichen Sieg. In erster Linie war es Brahms, dem dieser Sieg galt, und zwar seiner c-moll Symphonie, die wir hier zwar oft genug gehört, aber noch niemals so in ihrer vollen Schönheit und edlen Größe empfunden haben wie jetzt unter Nikisch. Er lehrte uns im zweiten Satze den Romantiker Brahms erkennen und enthüllte die verborgenen Klangschönheiten und Gedankenschätze der Partitur in wundervoller Weise. Neben dieser wahren künstlerischen Großtat nahmen sich die anderen Nummern des Programms so aus, als ob Nikisch mit ihnen mehr seine tonmalerische Virtuosität habe zeigen wollen. In diesem Lichte gesehen war die Wiedergabe des Waldwebens aus „Siegfried" gewiß eine glänzende Leistung; das „Meistersinger"-Vorspiel haben wir unter Schuch poesievoller, deutscher, herzlicher gehört; in der „Leonore No. 3" störten eigenmächtig angebrachte Fermaten und Pausen den sonst großen Eindruck. Dagegen wirkte die Ouvertüre zu „Tannhäuser" in Nikischs Auffassung überraschend, zumal da die starke Herausarbeitung der Hornmelodie, die am Schluß den Gegengesang zu den Posaunen bildet, nicht der Dresdner Wagner-Überlieferung entspricht und infolgedessen außerordentlich auffiel. Die Königliche Kapelle, die sich trotz ungewohnter Aufstellung mit bewundernswerter Sicherheit den künstlerischen Absichten Nikischs anpaßte, hat einen vollen Anteil an dem glänzenden Erfolg des Abends. — Im Tonkünstlerverein gelangte ein neues Klavierquintett d-moll von Kurt Striegler unter freundlichem Beifall zur Uraufführung. Das Werk gibt sich, im Gegensatz zu den früheren Arbeiten Strieg-

lers, heiter und freudig, nur der getragene Satz atmet Trauer und sinnenden Ernst. Eine blühende Melodik, klare durchsichtige Form und geschickte Verwendung der Instrumente zeichnen das Quintett aus, das sicherlich als eine Bereicherung der Kammermusikliteratur anzusprechen ist. — Artur Schnabel und Karl Flesch fühlten sich verpflichtet, uns die Violinsonate G-dur von Wolfgang Erich Korngold erstmalige vorzuführen. Dieses ebensowenig pianistisch wie violinistisch geschriebene Ungeheuer ist so künstlerisch unecht, so gespreizt, so unjung, daß man nur wünschen kann, der so reich begabte Korngold möge aus der üblen Luft der Reklame und Sensation einige Jahre in die Stille der Einsamkeit gehen, um sich zu sammeln, zu vertiefen und von den Einflüssen zu befreien, die ihn in dieser „Sonate" zu einer geradezu himmelschreienden Kakophonie getrieben haben.

F. A. Geißler

GRAZ: Das 2. Symphoniekonzert des Opernorchesters brachte Mozarts Es-dur Symphonie, Schumanns Vierte und Liszts Rakoczymarsch zu prächtiger Wiedergabe. Besonders mit Schumanns d-moll Symphonie erwies sich Oskar C. Posa als feinsinniger Dirigent; denn er wußte durch geniale Retuschen dem Orchester eine ideale Farbigkeit zu geben, die bei Schumanns Orchesterwerken bekanntlich nicht immer zutage tritt, während manche Dickflüssigkeit geschickt gemildert wurde. Das 3. Symphoniekonzert hatte Mraczek's entzückende Burleske „Max und Moritz" auf dem Programm, die leider abgesetzt werden mußte, da plötzlich eine Anzahl von Musikern einberufen wurde. Mozarts Maurerische Trauermusik, Haydns Militärsymphonie, Goldmarks „Sakuntala"-Ouvertüre und Beethovens Pastorale (letztere geradezu vorbildlich wiedergegeben) wurden vortrefflich aufgeführt. Anläßlich eines vaterländischen Festabends im Opernhaus brachte Oskar C. Posa Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit", ein ungemein dankbares Gelegenheitswerk, das stürmischen Beifall fand. Die neu gegründete Ersatzkapelle des Grazer Hausregiments No. 27 gab unter Kapellmeister Anton von Zanetti ein Symphoniekonzert, das Zöhrers „Symphonisches Vorspiel", ein klingend instrumentiertes Werk, zur Uraufführung brachte, mit dem „Siegfried"-Idyll von Wagner und Jensens „Hochzeitsmusik" fortgesetzt wurde und mit Liszts „Ungarischer Phantasie" einen künstlerischen Höhepunkt erreichte, an dem der Pianist Julius Varga hervorragenden Anteil hatte. Das Orchester hat seine Feuerprobe gut bestanden und will in der Folgezeit allwöchentlich mit einem Volks-Symphoniekonzert an die Öffentlichkeit treten. — Das Böhmische Quartett und das Wiener Konzerthaus-Quartett veranstalteten je einen Abend vor gut besuchten Sälen mit schönem künstlerischen Erfolg, wobei Werke bekannter Meister ausgezeichnet zur Wiedergabe gelangten. — Der Steirische Sängerbund gab ein Chorkonzert mit aktuellem Programm. — Der Pianist Wilhelm Backhaus entzückte besonders mit stilvoller Wiedergabe von Beethovens op. 111. — Die Sänger Leo Slezak und Walter Kirchhoff fanden ausverkaufte Säle und ein jubelndes, dankbares Publikum.

Dr. Otto Hödel

KASSEL: Im Konzertsaal ist es recht still geworden. Die üblichen Konzerte der Königlichen Kapelle boten unter Dr. Zulaufs feinfühliger Leitung hohe Genüsse mit Eroica, Schuberts C-dur Symphonie, Brahms' Haydn-Variationen sowie „Tod und Verklärung". Max von Pauer spielte prächtig Beethovens c-moll Konzert, und die Mitglieder der Kapelle Gustav Müller und Degerberg entfalteten ihre hohe Künstlerschaft in einem Konzert in C für Flöte und Harfe von Mozart. Den ersten Abend beschloß unter Mitwirkung des Philharmonischen Chores Nicolais etwas spröde Festouvertüre über „Ein feste Burg". Zum Besten des Roten Kreuzes gaben die Auserwählten Flesch und Schnabel einen hocherbaulichen Sonaten-Abend (Mozart, Beethoven, Schubert.) — Der neue Erste Kapellmeister unserer Oper, Herr Laugs, hatte ebenso wie mit seiner „Meistersinger"-Aufführung mit seinem ersten Konzert einen glänzenden Erfolg. Wohl nie haben wir die g-moll Symphonie von Brahms in so urwüchsiger Frische, so plastischer Klarheit und Schöne erklingen hören wie in dem letzten Konzert der Königlichen Kapelle, das außerdem die Ouvertüren zu „Egmont" und „Oberon" und die Violinkonzerte von Beethoven und Bruch (d-moll, 1. Satz) brachte. In Gustav Havemann lernten wir einen ausgezeichneten Geiger kennen. Ein Bach-Kirchenkonzert des Oratorien-Vereins unter Hallwachs bot die Kantaten „Gottes Zeit" und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild", wie einige Arien, mit den Solisten Frau Wehmer, Frl. Rudolph und Herrn Wuzél, während der Philharmonische Chor unter Dr. Pauli Sätze aus Brahms' „Requiem", Mendelssohns „Elias", Händels „Judas Maccabäus" und die Altniederländischen Volkslieder zu Gehör brachte (Solisten: Frl. Messing, Frau Jandy, Frl. von und zu Löwenstein und Herr Alb. Fischer). Beides recht genußreiche Abende. — Abgesehen von der Kammermusik, die in diesem Winter ihre regelmäßigen Veranstaltungen vermissen läßt, und vom virtuosen Element, das sich nur wenig zeigt, nimmt das musikalische Leben seinen gewohnten Gang. Die Konzerte der Königlichen Kapelle, die schon unter der sehr gewissenhaften und feinsinnigen Leitung Dr. Zulaufs an künstlerischer Bedeutung gewonnen hatten, sind unter dem neuen Kapellmeister, Robert Laugs, insofern noch bedeutsamer geworden, als dieser Künstler mit seinem starken, belebenden Temperament noch freier und subjektiver schaltet und das Orchester ganz seinem Willen unterworfen hat. Davon legte vor allem Beethovens c-moll, in der bei allen Tempomodifikationen der große Zug der Auffassung in die Augen fiel, Smetanas „Moldau" und Liszt's Faustsymphonie glänzendes Zeugnis ab. Auf die bevorstehende Darbietung der „Neunten" und des Brahmsschen Requiems unter Laugs sind wir danach sehr gespannt. Als Solisten brachten diese Konzerte den trefflichen Geiger Willy Heß (Mendelssohn-Konzert) und Frau Plaschke-v. d. Osten, die mit Wagner- und Strauß-Liedern begeisterte. — Ein Chor- und Liederabend des Oratorienvereins unter Hallwachs vermittelte Gesänge (a cappella) aus der Blütezeit des Madrigals und aus der Zeit der Romantik in schönster Weise, während

Paul Schmedes mit Liedern und Dr. Zulauf mit Beethovens Sonate op. 81, Liedern ohne Worte von Mendelssohn und Stücken von Schumann erfreute. Zulaufs reife Vortragskunst fand gleichfalls ein sehr dankbares Publikum in einem besonderen Klavierabend mit Sonaten von Beethoven, Brede und Draeseke, sowie Klavierstücken von Schumann und einer Rhapsodie von Liszt. Schließlich sei noch erwähnt ein Liederabend unseres ehemaligen Opernmitgliedes Alfred Kase, der mit Carl Schönherr am Flügel seinen zahlreichen Freunden wieder große Freude bereitete. Dr. Brede

KÖLN: Der großen wirtschaftlichen Not in weiten Kreisen der Bühnenkünstler gedachte unser kunstsinniger Oberbürgermeister Wallraf, indem er ein Konzert im Gürzenich zum Besten stellenloser deutscher Theaterangehöriger ins Werk setzte. Und erfreulicherweise war der große Saal nahezu ausverkauft, so daß dem schönen Zwecke eine erhebliche Summe zugeflossen sein dürfte. Es war ein Wagner-Abend unter Leitung von Heinrich Anders, der mit dem Städtischen Orchester die Vorspiele zu den „Meistersingern", „Lohengrin" und „Rienzi", ferner Vorspiel und „Liebestod" aus „Tristan und Isolde", das Waldweben und schließlich den Einzug der Götter in Walhall in durchweg wohllautreicher und charakteristischer, dann vor allem aber nach Maßgabe der Tradition unseres Orchesters in stilreiner Weise zur Ausführung brachte. Drei Solisten betraten die Estrade. Lebhaftes Interesse hatte das Auditorium vorweg für den aus Köln stammenden jungen Baßbariton Michael Bohnen, der auf dem Wege über die Hofbühne in Wiesbaden nunmehr Mitglied der Königlichen Oper in Berlin geworden ist. Zwei Gesänge des Wolfram und die „Holländer"-Arie ließen des Sängers prächtige Mittel zu bester Wirkung kommen, sein Vortrag aber muß nach dem, was wir von auswärts berichtet bekamen, auf der Bühne wohl ein abgeklärterer sein, denn für den Konzertsaal war er reichlich maniriert. In weiteren Gesängen betätigten sich zwei Mitglieder der Kölner Oper, Heinrich Winckelshoff und Marie Pönsgen, recht beifällig. — Ein Abend der Musikalischen Gesellschaft gab Gelegenheit, in der jungen Wiener Pianistin Wera Schapira eine interessante künstlerische Individualität kennen zu lernen, als deren Hauptvorzüge rassiges Temperament, ganz ungewöhnliche Kraft und bravouröse Technik sich sehr eindrucksvoll geltend machten. Darüber hinaus betätigte die Gastin in der Lisztschen Phantasie über ungarische Themen und in einer Barkarole Chopin's eine markante, pianistischer Grazie nicht entbehrende Eigenart. Paul Hiller

LEIPZIG: Wie die Anzahl der Konzerte einzelner Künstler immer mehr abflaut, so erscheinen auch unsere größeren Chorvereinigungen allgemach seltener auf dem Plan. So kam es, daß auch der Berichterstatter seine Arbeit am Bußtag nicht wie andere Jahre zu teilen brauchte, sondern eine Aufführung von Händels „Debora", die der Riedel-Verein unter R. Wetz mit bemerkenswerter Sorgfalt vorbereitet hatte, in Ruhe genießen konnte. Möchten wir Händels, der trotz allem ein ganzer Deutscher gewesen ist und den wir als den Unseren reklamieren dürfen und müssen, öfter gedenken, als es wirklich geschieht, um so mehr als solche Hohenlieder des Kampfes der Unterdrückung mit der Tyrannei, wie es „Debora" eins ist, durchaus zeitgemäß sind! Denn auch die Musik hat in diesen Zeiten nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, die Herzen — so platt das manchem auch klingen mag — mit Werken, deren Inhalt sich mit dem gegenwärtigen Allgemeinempfinden berührt, zu erheben und zu ermutigen. Um so besser, wenn das geschehen kann, indem man zugleich eine Verpflichtung gegen einen vernachlässigten Altmeister einlöst. Ilse Helling-Rosenthal (Sopran), Agnes Leydhecker (Alt) und Rudolf Jäger (Tenor) erledigten ihre Einzelaufgaben sehr zufriedenstellend, Alfred Kase (Baß-Bariton) sogar ausgezeichnet. — Der letztere war — diesen Winter zum ungezählten Male — der Retter aus der Not, als Thomas Denijs so stark indisponiert in Leipzig eintraf, daß die Gewandhaus-Direktion in letzter Stunde vor der Generalprobe des 20. Konzertes in große Verlegenheit hätte geraten können: Kase wiederholte hier seine beiden Arien aus „Debora" und prägte ein paar Schubertsche Gesänge nicht minder würdig und eindringlich, während sich im Abendkonzert die gleichfalls einheimische Else Siegel mit Haydnschen und Schubertschen Gesängen die freundliche Zustimmung der Zuhörer errungen haben soll. Im gleichen Konzert spielte unser Thomaskirchen-Organist Karl Straube Händels Orgelkonzert in g-moll (op. 4, 1) aufs prächtigste im Hinblick auf Klarheit der Zeichnung und Schönheit der Farbe. Dem Orchester allein und seinem gefeierten Anführer Arthur Nikisch verdankte man die vortreffliche Wiedergabe einer selten gehörten Mozartschen Symphonie (B-dur, Köchel No. 319) und der Schumannschen Ouvertüre zu „Genoveva". — Trotz der großen Kriegsnot, worunter der Universitätssängerverein zu St. Pauli zu leiden hat, konnte er sich unter seinem befeuernden Dirigenten Friedrich Brandes unter anderen an zwei dankbare Uraufführungen wagen: „Der Geworbene" von H. Kötzschke und „Auf Feldwache im fremden Land" von Fr. Wagner, und zwar mit schönem künstlerischen Erfolg. Die Sopranistin Anna Führer und Alfred Kase sowie ein trefflich eingespieltes Trio (von Strümpell, G. Grosch und H. Frenkel, Mendelssohns d-moll Trio Nr. 1) spendeten in der gleichen Veranstaltung weitere musikalische Liebesgaben für die Kriegsnotspende. — Die Ausbeute der Einzelkonzerte ist diesmal um so geringer, als das Städtische Kaufhaus, der für solche Zwecke am liebsten belegte Konzertsaal, wegen der Frühjahrsmesse etwa 14 Tage nicht zur Verfügung stand. So wären nur vier Namen zu verzeichnen: Charlotte Wolf (Mezzosopran), deren Leistungen Ermunterung verdienen, Dr. Georg Voigt, dessen sorgfältige Behandlung seines gut tragenden Tenors im „Liederkreis" Beethovens und Gesängen von Schumann, H. Wolf und R. Strauß aufs beste ansprach, und die Pianisten Sándor Vas, der einige hübsche Aphorismen von Arpad Szendy gefällig vermittelte, und Georg Zscherneck, der gleichfalls mit durchweg schön gearbeiteten neueren Erzeugnissen von H. Ambrosius, St. Krehl und Fr. von Bose erfreute. Dr. Max Unger

MÜNCHEN: Bruno Walters Aufführung des „Messias" bot Meisterleistungen des Chorvortrags, zu denen auch der Erfahrenste schwer ein Gegenbeispiel zu finden wüßte. Denn mit der Vorstellung eines klanglich und dynamisch vollendeten Musizierens ist das Wesentliche der Walterschen Art nicht erschöpft. Was den Chören dieser Händel-Aufführung die über alles Erwarten hinreißende Beredsamkeit verlieh, war der überzeugende, persönliche Schwung des Empfindens, mit dem Walter ganze Massen zu erfüllen weiß. Von hervorragenden Solisten wie Messchaert, Ludwig Heß, Felix von Kraus kennt jeder diese tiefen Wirkungen reinsten Empfindungsausdruckes, und jeder weiß, daß sie von einer rein musikalischen Terminologie gar nicht mehr zu fassen sind. Diese solistischen Ausdrucksmittel hat Walter für den Chorvortrag erobert. Solche Meisterschaft ist eine Gefahr für den Erfolg der mitwirkenden Solisten. Das gewohnte Verhältnis hat sich umgekehrt: man wünscht sich die Arien weg und kann es kaum erwarten, bis wieder der Chor einsetzt. Nur Raatz-Brockmann, der in letzter Stunde für unseren Bender eingesprungen war, konnte mit seinen von feinsten Stilgefühl getragenen Interpretationen neben diesen Chören bestehen. — Im Konzertverein durften wir wieder einmal Hermann Abendroth bewundern, der mit dem Vortrag der Mozartschen Es-dur Symphonie und des Brahmsschen „Schicksalsliedes" von neuem gezeigt hat, daß er einer der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart ist. Für Schuberts große C-dur Symphonie fehlt ihm noch die Ruhe. — Der Beethoven-Abend Schnabel-Flesch zeigte beide Künstler auf der Höhe vollendeter technischer Meisterschaft und klarer Durchdringung der Struktur. Mich persönlich stört an dem Kantilenenvortrag Fleschs eine Art des musikalischen Fühlens, die bei Mendelssohn oder irgendeinem Romanen durchaus am Platze wäre, bei Beethoven aber sentimental wirkt. Darüber läßt sich nicht streiten. Wer es nicht sofort herausfühlt, möge sich wenigstens erinnern, wie Klingler und — wenn er will — Kreisler Beethovensche Adagios spielen. Alexander Berrsche

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Bilderteil dieses wie des nächsten Heftes schließt sich dem Artikel von Ruth-Sommer über die Laute an. Natürlich können wir hier nur die allerwichtigsten der zahlreichen auf dies Gebiet bezüglichen Bilder vorführen.

Perugino (Pietro Vannucci, genannt P., 1446—1524) ist der Großmeister der umbrisch-florentinischen Schule in Perugia, wo 1495 Raffael sein Schüler wurde. Die Abbildung ist ein Ausschnitt aus dem großen Gemälde „Mariä Himmelfahrt" in Florenz (Galeria antica e moderna) und bringt die sechschörige Laute mit der Rebec zur Darstellung. Auf die prachtvolle rechte Spielhand mit dem Einzelanschlag des Zeigefingers ist besonders hinzuweisen.

Andrea (del Gobbo) Solario (1460—1515) gehört der Mailänder Schule (Lionardo da Vinci) zu, ist aber auch bei den Venezianern (Gian Bellini) vier Jahre tätig gewesen. Das Bild zeigt die ältere Form des Lautenkorpus: rundapfelförmig gegenüber den übrigen Instrumentenkörpern von länglicher, birnenartiger Bauart. Sechschörige Laute, Anschlag mit Daumen und Mittelfinger — Oktaven- und Dezimentechnik.

J. Tintoretto (Jacopo Robusti, genannt T. = „Färberlein", 1518—1594) einer der fleißigsten und vielseitigsten Venezianer; achtchörige Laute, sehr schöne Handhaltung der Griffhand — vierter Finger.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 14 · ZWEITES APRIL-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W·

Und wirst du einst groß, o so geh,
Ich beschwöre dich, niemals zur See,
Verlasse doch niemals den Strand,
Pflege du dort mit fleißiger Hand
Kartoffeln in deinem Sand,
Nähre dich ehrlich und redlich — am Land.

Friedrich List
(„John Bull an Michel")

INHALT DES 2. APRIL-HEFTES

ROBERT HANDKE: Beethovens Neunte Symphonie und Johann Sebastian Bach. I

CARL SALM: Das moderne Lied

MAX AREND: Urheberrechtliches zur Musikwissenschaft

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Richard Wanderer, Carl Robert Blum, Franz Dubitzky, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Heidelberg, Karlsruhe, Kiel, Köln, Leipzig, Magdeburg, Mainz, Prag, Schwerin, Sondershausen, Straßburg, Zürich

KUNSTBEILAGEN: Antonio Carracci, Lautenspieler; David Teniers der Jüngere, Lautenspieler und Flötenbläser; Gerard Terborch, Lautenspielerin

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

BEETHOVENS NEUNTE SYMPHONIE UND JOHANN SEBASTIAN BACH

VON ROBERT HANDKE IN PIRNA

Mit dem religiösen Empfinden des protestantischen Nordens und katholischen Südens kam jahrhundertelang in Deutschland nicht nur ein verschiedenfaches politisches Interesse zum Ausdruck, sondern auch das Volksempfinden wurde dadurch wesentlich beeinflußt. Damit hing dann weiter zusammen, daß auch der künstlerische Ausdruck der Volksseele sich in einer gewissen Gegensätzlichkeit bewegte; und nur einem kraftvollen Genie, das in der Erkenntnis dieser Sachlage aufging, konnte es gelingen, hier unvergängliche Einheitswerte zu schaffen. So hatte auch die deutsche Tonkunst ihre Mainlinie. Und ziehen wir Bach und Beethoven in diese Betrachtungsweise mit hinein, so finden wir gar bald, was beide zur Überbrückung der Mainlinie beigetragen haben, und worin beide gleich groß sind, nämlich in dem Gedanken: aus der musikalischen Vereinigung des deutschen Nordens und Südens Werke zur Erscheinung zu bringen, die für die höchste Ausdrucksfähigkeit des deutschen Volksempfindens alle Hindernisse zu beseitigen vermochten. Nur ein aus der Tiefe heraus spekulierender Geist konnte ein solches Einheitswerk vollbringen, das Genie aber zieht dann weiter seine Bahnen — „freudig, wie ein Held zum Siegen".

Was hat nicht alles Seb. Bach in sich aufgenommen, ehe der hohe Flug des Genius mit kräftigen Schwingen in ihm einsetzte! Italienische und französische Einflüsse, die den deutschen Süden beherrschten, und die kontrapunktische Herbheit, die den deutschen Norden unter den Einfluß der Niederländer gebracht hatte, und dem er bis auf den Grund nachging, um die sinnige Melodik und den Formenreichtum des Südens in ernste Zucht zu nehmen, führten sein Schaffen zu jener monumentalen Durchdringung, die eine Quintessenz für alle Zeiten bildet.

Für Beethoven war Bach „der unsterbliche Gott der Harmonie", er war durchdrungen von dem harmonischen Gesamteindrucke Bachscher Werke. Und der Gedanke an diesen „Gott" beherrschte den Feuergeist Beethoven von Jugend auf. Er rang mit ihm, bis auch für ihn die Morgenröte aufging. Schon mit elf Jahren spielte er Bachs „Wohltemperiertes Klavier". Schindler erzählt, „daß van Swieten nach den musikalischen Aufführungen in seinem Hause Beethoven in der Regel spät fortließ, weil dieser sich bequemen mußte, noch eine Anzahl Fugen von Seb. Bach zum Abendsegen vorzutragen". Und wenn ihm in der ersten Wiener Zeit im Fürstlich Lichnowskyschen Hause von einem un-

garischen Grafen eine schwere Bachsche Komposition im Manuskript vorgelegt wurde, „die er, wie der Besitzer sich ausdrückte, ganz so wie Bach sie gespielt hatte, a vista vortrug", so erkennt man daraus wohl zur Genüge, daß die Auffassung der Bachschen Künstlerindividualität und die damit verbundene technische Vollkommenheit einen Grad erreicht hatte, der nicht ohne durchdringenden Einfluß auf den in Wien sich ihm eröffnenden Gesichtskreis sein konnte. Den tiefgehenden Spekulationen Bachs, wie sie sich aus der Anlage und Entwickelung des thematischen Gedankenganges seines „Wohltemperierten Klaviers" so folgerichtig ergeben und dabei ein so reiches, keusches Empfinden mit ordnendem, klarem Geiste zum Ausdruck bringen, stand hier gegenüber der ewig sprudelnde Quell einer überreichen Erfindung bei Mozart, der seine Gedanken voll göttlicher Natürlichkeit und Schönheit in Formen hineinzauberte, die in ihrer Art nur Mozart möglich sind. Der tiefgehenden Gedankenkonzentration des deutschen Nordens steht in gleicher Abgeschlossenheit das Formgenie Mozarts im deutschen Süden gegenüber.

Wenn nun Thayer von Beethoven behauptet: „zu seinem maßgebenden Vorbilde ist freilich Bach nicht geworden, das blieb im wesentlichen Mozart", so müssen wir demgegenüber feststellen: es liegt in der persönlichen wie künstlerischen Eigenart Beethovens, daß er sich Bach mehr näherte und doch Mozart als Künstlerideal suchte. Sein ganzes Leben lang sehen wir ihn titanenhaft ringen um das immer deutlicher hervortretende Ziel, mit bewußter, trotziger Willensenergie die spekulative Klarheit Bachs mit dem Formgenie Mozarts zu verbinden. Die Frucht dieses Ringens war, daß er die symphonische Ausdrucksweise im monodischen Sinne vertiefte und dabei die Form erweiterte. Die dadurch entstehende epische Breite des Tonsatzes machte er in ihrer Gesamtwirkung zum Träger einer Idee. Die Art aber, wie er diese zur Durchführung und Vollendung bringt, ist Beethovens ureigenstes Werk. Am eindringlichsten und nachhaltigsten tritt diese Grundidee, wie wir sie von nun an nennen wollen, in seiner Neunten Symphonie hervor, wo er sich die eigene Persönlichkeit, schaffend und ringend im Geiste Bachs, zum Vorwurf nimmt.

Wir behandeln dementsprechend unser Thema „Beethovens Neunte und Joh. Seb. Bach" in zweifachem Sinne:

1. zeigen wir die Grundidee des Werkes in ihrem Einfluß auf die formelle Gestaltung, und

2. entwickeln wir die Durchführung der thematischen Anlage auf Grund der von Beethoven übernommenen Bachschen Normen spekulativen Empfindens.

Wir beginnen mit der Grundidee des Werkes. In den Tiefen hebt ein unheildrohendes Wogen an:

Kleine charakteristische Motivteile treten auf, die sich enger und immer enger zusammenfügen, bis endlich wie eine Heldengestalt markant, fest und kraftvoll der Hauptgedanke des Werkes aus ihnen ersteht:

Die anschließende Nachsatzwirkung erhöht die tragische Größe dieses fundamentalen Gedankens:

usw.

Da, ein Bangen, — ein fester Entschluß! Wir vernehmen den Sturz in die Tiefen, ein neues Wogen hebt an (T. 34—50), bis endlich glanzvoll in B-dur das Heldenthema zum zweiten Male ersteht (T. 51). Damit ändert sich die Situation, denn mit kräftigen Akzenten und in der zähen Beharrlichkeit einer aufsteigenden Sequenz arbeitet sich der Grundgedanke zu höheren Zielen empor:

sf *sf* *sf* *sf* usw.

Pastorale Töne von Flöten und Oboen, die als eine rhythmische Variante des Jubelhymnus-Motivs die Vorbedeutung eines künftigen Glückes darstellen, leiten die Stimmung des ersten Seitenthemas ein:

usw.

Der fallenden Quarte des ersten Themas, die im Banne der Tiefen steht, läßt Beethoven im Seitenthema die aufsteigende Quarte folgen, gleichsam

als wolle er damit den Weg zur Höhe zeigen:

In den Tiefen aber grollt es, und ernste Töne mahnen und warnen (T. 80—87). Die rhythmisch wie harmonisch so bestimmt auftretenden Kadenzen des knapp gezeichneten Nachsatzes und die in der Höhe so einfach und sinnig sich gebenden abschließenden Wendungen im Ausdruck fernster Harmonieen nähren in ihm die Hoffnung einstigen Erfolges:

ff *p dolce* *ff*

p

Mit zunehmender Begeisterung arbeitet sich der Held, geführt von dem umgeformten, charakteristischen Motivteile des ersten Seitenthemas hinauf zu den Jubeltönen des zweiten Seitenthemas. Eine Steigerung hebt dabei an, die alle harmonischen wie rhythmischen Hindernisse im Sturm überwindet, bis er endlich mit wuchtigen akkordlichen Schlägen das Ziel erreicht (T. 138). Rhythmisch abgeschlossene und majestätisch einherschreitende Harmonieen, die bewußte, siegreiche Kraft des Helden kennzeichnend, wechseln nun mit den lieblichen melodischen Gebilden der Höhe, und jubilierende Fanfarentöne künden den Sieg des Helden:

ff *p* *ff* *p*

ff

Wer bei dieser Lösung der Grundidee, die zugleich auf eine enge Verkettung mit dem Schlußsatze mit Chor hinweist, noch keine Beziehungen zu diesem finden kann, der sei noch im besonderen darauf hingewiesen, daß die ganze thematische Entwickelung des Hauptteiles, wie wir schon bei der Überleitung zum ersten Seitenthema andeuteten, durch variierte Motivteile des Jubelhymnus illustriert wird. Letztere treten erstmalig auf im Nachsatz des ersten Themas, banges Hoffen kennzeichnend:

ursprüngliche Form:

2. in der schon erwähnten Überleitung, etwa im Sinne von „Schon seh ich das Land, der Himmel wird helle!";

3. als variierender Bestandteil des ersten Seitenthemas, der zugleich

4. das Motiv einer zum zweiten Seitenthema ausholenden Steigerung bildet;

5. in der rhythmischen Charakteristik des zweiten Seitenthemas.

Wir gewahren aus alledem die thematische Entwickelung der Grundidee in knappen Umrissen. Sie gibt den Werdegang einer heldenhaft ringenden Seele im Kampfe um lichte Höhen als den Preis des Genius.

Danach richtet sich nun weiter die Anlage der ganzen Symphonie. Beethoven stützt sich, wie das bei thematischen Arbeiten nicht anders sein kann, in seinem ersten Satze auf den Empfindungsgehalt des Hauptgedankens, also auf jenes heldenhafte Ringen des eigenen Ichs im Banne der Tiefen.

Dem erschütternden Seelengemälde des ersten Satzes folgen die Situationszeichnungen der nächsten Sätze: die unruhvolle Hast der Tiefen im Scherzo als Situationszeichnung des Hauptgedankens, die Wonne seelischen Friedens, anlehnend an das erste Seitenthema, und der siegreiche Genius im Lichte der jubilierenden Menschheit im Schlußsatz, die Deutung des zweiten Seitenthemas kennzeichnend.

Die Themenanlage im Hauptteile des ersten Satzes erfüllt also eine zweifache Aufgabe: sie skizziert die Grundidee der Symphonie und hält den ersten Satz organisch mit den übrigen Symphoniesätzen zusammen.

Da wir den ersten Satz noch einer besonderen Besprechung unterziehen, um das persönliche Moment des Hauptgedankens musikalisch noch näher zu beleuchten, lassen wir die Reihe der Situationsbilder, wie sie die übrigen Sätze bieten, an uns vorüberziehen.

Der nächste Satz, ein Scherzo unter der Bezeichnung *Molto vivace*, gibt das Bild dämonischen Waltens in den Tiefen. Ein keck aufspringendes Fugenthema setzt mit hastendem Tanzrhythmus ein und bietet ein unruhvolles Treiben. Ein Drängen und Wagen, ein Hasten und Jagen hebt an, nirgends Rast noch Ruh. Hier polternd und lärmend dreinschlagende Akkorde, dort die trübselige Monotonie langgezogener akkordlicher Bin-

dungen. Da hebt ein verlockendes Triomotiv an. Die Pforten des Dunkels öffnen sich, und vorüber zieht das helle Gestirn des Tages. Die verlockenden Töne verlieren sich im Glanz der Harmonieen, bis auch diese wieder verblassen und der Tanz in seiner dämonischen Hast von neuem anhebt.

Der dritte Satz *Adagio molto e cantabile* wird durch die variierte charakteristische Folge des ersten Seitenthemas eingeleitet:

Der Komponist will in diesem Satze die Empfindungen wiedergeben, die ihn im Traumlande des inneren Glücks beseelen. Das geschieht in so eingreifend schöner Weise, wie wir es wohl kaum in einem Adagio zum Ausdruck gebracht finden. Innige Zartheit schmückt das Hauptthema dieses Satzes und Wonnegefühl als Ausdruck einer freudigen Bewegung glücklich gestimmter Seelen das Gegenthema. Zum Zwecke einer tieferen Durchdringung der thematischen Sprache wird der Variationsstil angewandt, und der Satz würde bei Aufführungen bedeutend verlieren, wollte man nicht die intime Sprache der figürlichen Deklamation auch rhythmisch bedeutungsvoll hervorheben.

Musikalisch wirkt dieser Satz als der ruhende Pol der ganzen Symphonie, der die beiden ersten Sätze und den nachfolgenden Schlußsatz zeitlich in einer gleichen Schwebung hält. Auf diese Absicht deutet schon die stimmungsgemäße Umformung der Motive des ersten und zweiten Seitenthemas vom ersten Satze hin. Mit dem schon erwähnten ersten Seitenthema führt er seinen Helden ein in das Land einer friedvollen Gedankensphäre; mit dem Schlußgedanken des Adagios aber, aus dem uns das Fanfarenmotiv des zweiten Seitenthemas entgegenklingt,

leitet er zugleich in die Feststimmung des Schlußsatzes über.

Der eigenartige Aufbau des letzteren veranlaßt uns, länger dabei zu verweilen. Festliche Weihe lagert über dem Ganzen. Die Musik setzt mit einem stark persönlichen Zuge des Hauptsatzes ein. Nur ist es nicht mehr die bezwingende Heldennatur des ersten Satzes, welche die Zügel fest in den Händen hält, sondern es ist der an seinem Ziele ausruhende Held, der sich forttragen läßt von dem Jubel einer freudig gestimmten Menge zum Preise des göttlichen Genius.

Eine schrille Dissonanz mit nachfolgender hastender Achtelbewegung im Unisono setzt tumultuarisch ein, als sollte das alte dämonische Spiel von neuem anheben:

Wie aus schönen Träumen aufgeschreckt, hören wir die Sprache des Helden in warmen, sympathischen Tönen durch ein Instrumentalrezitativ, das uns an die rezitativische Sprache der Bachschen Chromatischen Phantasie erinnert, wiedergegeben. Noch einmal ziehen die Erlebnisse des Helden in traumhaften, zarten Umrissen an seiner Seele vorüber. Wir hören das Situationsmotiv des ersten Satzes, wie es in den Tiefen sich verflüchtet; wir vernehmen weiter das dämonische Treiben des zweiten Satzes und die berückende Kantilene des dritten Satzes und zwischenhinein immer wieder die nach Klärung suchende Sprache des Helden, der sich der Weihe des gegenwärtigen Augenblicks immer noch nicht bewußt ist. Da erklingt erstmalig von den Holzbläsern in warmen, saftigen Tönen das Grundmotiv zum Jubelhymnus „Freude, schöner Götterfunken". Jubilierend antwortet das Rezitativ, und mächtige Akkorde lassen erkennen, wie der Held sich erhebt und die Größe des Augenblicks erfaßt. Den Traumbildern der Erinnerung gegenüber rollt sich vor ihm das festliche Bild einer herrlichen Wirklichkeit auf. Es liegt ein wahrhaft göttlicher Zug darin, wie das Orchester mit breiter, instrumentaler Entfaltung durch den Hymnus die Stimmung des Freudenfestes vorbereitet. Kaum ist die Weise verklungen, so geht ein lyrisches Weben durch den Tonsatz:

Es ist der süße Schauer, der die Seele des Helden durchrieselt und ihn, als wieder die tumultuarischen Töne einzusetzen wagen, zu den Worten veranlassen: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

Es folgt nun das festliche Bild des Schlußsatzes, das zu mancherlei Einwendungen, im Rahmen der ganzen Symphonie betrachtet, bis auf den heutigen Tag veranlaßt hat. Wer aber dem programmatischen Verlauf der Grundidee bis hierher gefolgt ist, musikalisch ein Empfindungsleben darzustellen, das der Sprache einfach unmöglich ist, der wird auch die Notwendigkeit der musikalischen Entwickelung, die Beethoven nun folgen läßt, ganz erfassen. Das Fehlerhafte jener Kritteleien liegt darin, daß man den Schlußsatz schlechthin als Gesangssatz bezeichnet. Das ist er aber nicht, sondern er bleibt Orchestersatz mit eingefügtem Gesang. Was aber Beethoven an Stärke freudigen Empfindens und andererseits zum Zwecke

eines instrumentalen Gegensatzes in der Schillerschen Dichtung in geschlossener Form vorfand, das disponierte er in die geplante Orchesterwirkung mit hinein. Darum geht Beethoven mit den dichterischen Einheiten der Schillerschen Ode ziemlich frei um, da sie ihm nur die Mittel einer instrumentalen Illustration der musikalisch zu bewertenden Empfindungsmomente zu bieten haben. Was darum der symphonischen Gestaltung des Schlußsatzes irgendwie dienen kann, wird aus der Dichtung entsprechend verwertet, und zwar in folgender Weise:

1. Um die festliche Freudigkeit, wie sie in der Folgerung der symphonischen Entwickelung der „Neunten" begründet liegt, voll austönen zu lassen, wählt der Komponist nur dasjenige aus der Dichtung, was ihm musikalisch am ergiebigsten erscheint. Es sind die drei achtzeiligen Strophen eins, drei und fünf und die vierzeilige achte.

2. Für den instrumentalen Gegensatz, der bei Beethoven, wie bei keinem anderen, in der Themenfolgerung mit größter Sorgfalt herausgearbeitet wird, benutzt er die dritte und sechste vierzeilige Strophe.

3. Da in der Dichtung wie in der Musik durch das ganze klassische Zeitalter unserer deutschen Kunst die Stimmungseinheiten auch in den Zeitmaßen wohlabgewogen sind, so achtet Beethoven zum Zwecke einer geordneten Verteilung, wie wir schon aus Punkt 2 ersehen, auf eine entsprechende Anzahl der Strophen bei der thematischen Anlage. Wir finden darum für die thematische Entfaltung des Grundgedankens vier Strophen, für den Gegensatz zwei Strophen verwendet.

Auf Grund dieser textlichen Gliederung können wir nun in die formelle Gliederung des Schlußsatzes eintreten.

Für das Hauptthema, einen breitangelegten Liedsatz, werden zunächst die Strophen eins und drei gewählt. Ein Baritonsolo, ganz im sympathischen Tone des Heldenthemas und der Baßrezitative gehalten, hebt an:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt.
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein starker Flügel weilt.

Der Chor wiederholt die letzten vier Zeilen der Strophe. Es folgt nun die dritte Strophe in derselben Gliederung. Ein Soloquartett singt zunächst die ganze Strophe, und der Chor schließt sich wieder mit der Wiederholung der letzten vier Strophen an:

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Dieser zweimaligen Wiedergabe des Liedsatzes folgt ein überleitender leichtbeweglicher Zwischensatz, der in derselben choristischen Anordnung die fünfte Strophe gibt:

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur.
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod.
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Der Satz leitet hinüber nach B-dur, wo ein schwungvolles Tenorsolo mit begleitenden Männerstimmen einsetzt, dem sich dann nach längerem Instrumentalsatz in machtvoller Wirkung der Jubelhymnus anfügt.

Die Worte des Sängers lauten:

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen!

Das Hauptthema, der Jubelhymnus, erscheint dabei variiert und wird im Instrumentalsatz wiedergegeben, während die Solostimme und begleitenden Männerstimmen sich aus diesem herausarbeiten. Das Thematische des Instrumentalsatzes steht also im Vordergrund und findet seine vorherrschende Bedeutung auch in der anschließenden Durchführung. Unwillkürlich aber wird man durch diese thematisch breite Behandlung des Jubelhymnus an jene des Grundgedankens im ersten Satze erinnert, wo auch der ersten Themenaufstellung in d-moll eine Wiederkehr derselben in B-dur folgt. Wie dort eine Steigerung aus B-dur heraus „freudig, wie ein Held zum Siegen" einsetzt, so wird sie hier durchgeführt unter dem Motto „Laufet, Brüder, eure Bahn". Dieser harmonische wie thematische Parallelismus der Ecksätze festigt natürlich auch die Einheit der Symphonie in bezug auf ihre Gesamtwirkung. Der nun folgende zweite Teil des Schlußsatzes gibt die thematische Gegenzeichnung in einem Andante maestoso. Ein Bild liturgischer Weihestimmung tut sich auf, eingangs choralmäßig homophon behandelt, im weiteren Verlaufe polyphon. Das Wesen der Homophonie zeigt sich in der rhythmisch wie harmonisch gleichmäßig abgewogenen Deklamation des Gesangs- und Orchestersatzes, wie sie auftritt bei den Worten: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt." Nur in den Fagotten und im Streichkörper entwickeln sich Figuralmotive, die in ihrer Gleichwertigkeit auch eine eingehende Behandlung erfahren.

Bei den Worten „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such ihn überm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen!" hört die rhythmisch-figürliche Zeichnung in den betreffenden Instrumentalgruppen auf, und man hat den Eindruck, als wollten Gesangs- und Instrumentalsatz sich ins Unendliche verflüchten: „Über Sternen muß er wohnen."

Aus dieser Weihestimmung erhebt sich dann wie im himmlischen Freudenrausch glücklich gestimmter Seelen das „Freude, schöner Götterfunken" und „Seid umschlungen, Millionen" im Sinne einer Doppelfuge. Die kontrapunktierende Gegenstimme kennzeichnet dabei die hochgehenden Wellen des Glücks. Gegen den Schluß dieses Teiles hin tritt das Chorbild in den homophonen Gleichlaut des Anfangs wieder zurück. Wie verklärt hören wir in wunderbarem harmonischen Schmelz noch einmal die Worte: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen"!

Der ganze Teil bewegt sich harmonisch bedeutsam auf dem Tone g und enthält auf Grund des liturgischen Charakters Wendungen ins Mixolydische und dem damit verbundenen Lydisch. Wir gewinnen mit ihm für den ganzen Schlußsatz den Parallelismus zweier grandioser Steigerungen, die wir später, im Bachschen Sinne betrachtet, zur Gesamtwirkung vereinigt sehen werden. Die erste führt zu dem fulminanten Ausbau des Jubelhymnus, die zweite setzt mit dem Weihethema ein und läßt dasselbe mit dem Jubelthema vereinigt in ungemein tiefer Sättigung einer ungebundenen Freude erscheinen.

Durch das ganze Werk geht demnach ein tiefer persönlicher Zug. Wir hören im ersten Teil des ersten Satzes, was er nach der gefaßten Grundidee eigentlich darstellen will. Wir hören dann weiter, wie er auch die Seitenthemen des ersten Satzes in den Bann einer tiefgehenden Resignation stellt, um den Grundgedanken des ersten Satzes ganz gerecht zu werden. Wie Traumbilder ziehen dann die Mittelsätze an uns vorüber, wobei nicht allein die Erinnerungen seines Heldenlebens in phantastischen Bildern ihn umgaukeln, sondern auch die Hoffnung eines künftigen Glückes ihn in schwelgenden Tönen beseelt. Und wie das tumultuarische Klingen am Eingang des vierten Satzes ihn aus dieser künstlerischen Ekstase herausreißt, da beginnt jene feine psychologische Lösung des Wo bin ich? Ist es ein Wachen oder Träumen? Bis endlich das Freudenmotiv „Freude, schöner Götterfunken" seine Sinne aufklärt.

Mit dieser Darstellung der Grundidee, wie sie Beethoven in seiner Neunten durchführt, hängt natürlich auch eine sorgfältige Sichtung der Empfindungsmomente zusammen, die uns wiederum zeigt, wie fern Beethoven jeglicher äußeren, theatermäßigen Auffassung steht, wie er vielmehr alles seinem sorgfältig abwägenden Geiste unterordnet. Wir reden darum von einem spekulativen Empfinden in der Tonkunst, und die nachfolgenden

Darlegungen, die nun auch Joh. Seb. Bach in den Bereich der Neunten ziehen werden, sollen darüber möglichsten Aufschluß geben.

Es ist dies um so notwendiger, als die Weiterentwickelung der Tonkunst ganz außerhalb dieser Betrachtungsweise steht, trotzdem sie oft und gern den Bach-Beethovenschen Geist zitiert.

Wir treten darum, nachdem wir die Grundidee skizziert haben, an zweiter Stelle in die Durchführung der thematischen Anlage auf Grund der von Beethoven in das monodische Prinzip herübergenommenen Bachschen Normen spekulativen Empfindens ein.

Was Bach und Beethoven in ihren Schöpfungen vor allem einigt, das ist die innere thematische und formelle Gebundenheit auf Grund einer klaren harmonischen Disponierung. Die Konzentration des Gedankens auf der Basis Tonika-Dominante, sowie die harmonische Bewertung der Themen im Bereiche der Diatonik führen bei Bach nicht allein zu jenem Ebenmaß in der Gliederung, das wir an den Bachschen Fugen bewundern müssen, sondern sie geben seinen Werken auch eine vollendete musikalische Charakteristik und ein eigenartiges Stimmungsgepräge. Wenn ihn daher Beethoven als den Urgott der Harmonie bezeichnet, so liegt in diesem Bekenntnis zweierlei: 1. daß die Bachschen Werke im architektonischen Sinne die vollendete Harmonie darstellen, 2. daß die Harmonie in ihrer verschiedenfachen musikalischen Bewertung bei Bach zur vollkommensten Klarheit des thematischen Ausdrucks gelangt. Wir verstehen dann auch Schindlers Worte: „Bei der Instrumentalmusik war seine [Beethovens] dichterische Subjektivität keiner anderen Einschränkung unterworfen, als der von den harmonischen Gesetzen ausgehenden, und diese war längst mit seiner Individualität eins geworden." Daher: „Bekanntschaft mit Seb. Bachscher Musik hätte das Vertrautwerden mit den Eigenheiten Beethovenscher im allgemeinen früher vermittelt. Man hätte erfahren, daß es außer den Haydn-Mozartschen Formen noch andere geben könne und wirklich gebe." Da wir nach Schindler auch erfahren, daß Beethoven über die harmonischen Wissenschaften dieselbe Schweigsamkeit bewahrte wie über „Religionsgegenstände", so soll uns die Bachsche Musik zugleich als Schlüssel dafür dienen, um zu zeigen, wie Beethoven seine dichterische Subjektivität im Rahmen des Harmonisch-Gesetzmäßigen zur Entfaltung bringt. Ist uns doch auch bekannt, daß sich in seinem Nachlaß das „Wohltemperierte Klavier" mit sichtbaren Zeichen eines fleißigen Studiums befand. Unser Weg, die harmonischen Grundnormen des „Wohltemperierten Klaviers" mit der Neunten in Übereinstimmung zu bringen, ist darum wohl die sicherste Gewähr, Beethoven zu finden.

Mein im Bach-Jahrbuche 1910 veröffentlichter Artikel über „Die Diatonik in ihrem Einfluß auf den Bachschen Fugenbau" führte mich mit der harmonischen Bedeutsamkeit zugleich auf den Begriff der harmonischen

Bewertung. Es wurde dort dargelegt, daß Bach, gestützt auf den Grundton der Tonart und die zugehörige diatonische Folge eine thematische Vielgestaltigkeit entwickelt, bei der die einzelnen Stufen der Tonart auch harmonisch bedeutsam hervorgehoben werden. Dieses Abwägen und Sichten der Harmonieen, um eine der thematischen Anlage entsprechende Verteilung harmonischer Werteinheiten zu gewinnen, nennen wir die harmonische Bewertung der Themen. Sie wird um so eingehender, je vielgestaltiger sich der Themenbau gibt und je mehr andererseits ein Thema zur Vielgestaltigkeit anregt. Als Beispiele nennen wir nur einzelne Fugen, um nicht alle nennen zu müssen.

Die Themen der G-dur und es-moll Fuge regen in ihrer melodischen Gestaltung zu Engführungen und Umkehrungen an, daher die weitgehende Disponierung der Gruppen. Wiederum ist das Thema der b-moll Fuge so einfach und sinnig, daß Bach von jeder thematischen Kombination absieht, es vielmehr zu einer Fundgrube einer reichen harmonischen Entfaltung in den Grenzen des Gegensatzes b-moll bis Des-dur macht. Dem Thema der h-moll Fuge sind derartig charakteristische Motivteile eigen, daß es ihn zu einer vielgestaltigen Entwickelung der Nachsätze antreibt, auf Grund deren ebenfalls eine durchgreifende harmonische Sichtung veranlaßt wird. Für das Thema der cis-moll Fuge rollt sich die ganze Harmonik der diatonischen Folge auf, und die kontrapunktische Kraft zeigt sich in ihrer reichsten Betätigung.

Diese Art der thematischen Charakteristik in der harmonischen Sättigung der Themen wie Verteilung harmonischer Grundwerte ist auch in die Kompositionsweise Beethovens übergegangen und hat zu jenen bisher ungewohnten Dimensionen geführt, wie wir sie vor allem in der Neunten vorfinden. Sie hat, ebenfalls wie bei Bach, Form und Inhalt aus dem Stimmungsgehalt des Grundtons und der thematischen Charakteristik heraus entwickelt. Ganz anders also wie in einer späteren Zeit, wo man in der Stimmung sitzen blieb und Form und Inhalt vernachlässigte.

Schluß folgt

DAS MODERNE LIED

VON CARL SALM IN KÖLN

Wenn wir heute über das moderne Lied sprechen, so ist in den meisten Fällen von dem Liede von gestern die Rede, da wir das neueste Lied der Gegenwart, das Lied der Jetztzeit, noch nicht besitzen.

Denn ein Gewaltiges ist zwischen die Kunst getreten mit ehernem Gesetz: der große deutsche Krieg. Er bedeutet eine Abspannung aller Kräfte, ein erneutes Auslösen der tiefsten Empfindungen der Menschenseele. Der Krieg gibt ihr neue Schwungkraft nach oben, fördert Willen und Tat in jenem kühnen Kampf um Vaterland und Daseinsberechtigung. Und wo der Wille zur Tat ward wie bei uns, da zeigt es sich, daß der Geist des Volkes, der deutsche Geist, auch die Kraft in sich fühlt, neue, bleibende und entscheidende Werte hervorzurufen.

Diese vitale Kraft, von der die Denker unter uns schon seit ein paar Jahren reden, die in unserem Volke wurzelt, weil es Persönlichkeiten besitzt, diese Kraft ist es, die uns heute den Feind fern der Heimat hält, die unsere Grenzen schützt als ein Volk in Waffen.

Diese vitale Kraft ist es, welche uns Deutsche heute an die Spitze des Wirtschaftslebens gestellt hat, zum Gram, Neid und Ärger unserer Feinde, zum Haß und zur Mißgunst Englands. Weil unser deutscher Fleiß und unsere deutsche Arbeit anfangen, den Weltmarkt zu beherrschen, kannte die Angst Englands keine Grenzen mehr, denn es weiß, was auf dem Spiele steht. Darum mußte es auf gut Glück seinen Trumpf wagen, nachdem es einsah, daß es nun mit allen Ränken und Listen ein Ende hatte.

Und weil wir die Kraft besitzen, unsere Feinde zu besiegen, weil wir die Kraft besitzen, Erfindung der Technik an Erfindung zu reihen, den Weltmarkt zu beherrschen, kurz alle Wege einer großen äußeren Kultur zu beschreiten, darum haben wir auch die Kraft zu einer neuen deutschen Kunst. Denn deutsch wird die Kunst erst dann, wenn unsere Künstler den Mut und die Kraft besitzen, ohne die Vorbilder des Auslandes, dessen Erzeugnisse wir Deutschen in uns einsogen, wie Schwämme das Wasser in sich aufnehmen, Werke zu schaffen, deren Kernpunkte und Wesenseinheiten in unserer Scholle liegen.

Wir sollen und können die Werke der Ausländer hinnehmen zur Kenntnis dessen, was sie hervorbringen und zum Vergleiche. Aber wir brauchen ihnen deshalb nicht blindlings nachzutreten, wie es bisher geschah, denn sie sollen und dürfen nicht unsere Befruchter werden, damit nicht unsere Eigenart darüber zugrunde geht. Sie ist doch das Wertvollste an der Kunst eines Volkes.

Warum leuchtet aus der deutschen Kunst allerwege ein fremdes Muster hervor? Aus deutscher Lernbegierde und Gutmütigkeit. Um irgendeine fremdländische kunsttechnische Neuerung uns zu eigen zu machen, studieren wir sie bis ins kleinste und schreiben gar Bände über sie; um irgendeinen bedeutenden, wenn auch in seiner Heimat noch unbekannten ausländischen Künstler bemühten sich seit den letzten 20 bis 25 Jahren die deutschen Kunstausstellungen, Musikfeste, Verleger und Kritiker, ohne den Dank des Auslandes zu ernten, sodaß wir einzig den kläglichen Erfolg aufzuweisen hatten, daß unsere eigene Kunstkraft bis zu dem großen Krieg immer mehr geschwächt schien.

Deshalb können die deutschen Künstler der Gegenwart nicht eindringlich genug befragt werden: ihr Maler, weshalb müssen euch nur van Gogh, Renoir, Signac und Picasso einzig als Vorbilder dienen? Besinnt euch auf Dürer, Holbein, Rembrandt, Feuerbach und Thoma; oder, ihr Dichter, warum preist ihr die Kunst eines Maeterlinck, Verhaeren und Verlaine, wo ihr an Goethe, Heine, Hölderlin, Hebbel und Liliencron fast achtlos vorübergeht? Oder ihr Musiker, warum sind euch Delius und Debussy heute mehr wert als Bach, Beethoven, Mozart und Wagner? Besinnt euch auf euch selbst!

Gewiß soll es uns Deutschen fern liegen, Kunstchauvinisten zu sein, zumal alle große Kunst unbedingt international ist. Demungeachtet aber muß die Kunst eines Volkes, soll sie individuell sein, unbedingt nationales Gepräge aufweisen können, sie muß den Duft der Volkseigenart an sich tragen.

Als wir vor hundert Jahren in den Tagen von Deutschlands tiefster Erniedrigung unsere geistige Selbständigkeit fanden, als ein Goethe seinen Faust, Beethoven seine Neunte Symphonie, Schwind seine lieben deutschen Waldbilder schufen, da nannte man uns im Auslande das Volk der Dichter und Denker. Damals war unsere Kunst tonangebend und maßgebend für alle Welt. Heute ist es an der Zeit, daß wir dieses Selbständigkeitsgefühl erneut in uns erwecken. Wir müssen mit anderen Worten mit unserer Kunst wieder originaler werden und ohne Vorbilder von außen schaffen. Was uns die Werke des Auslandes gebracht haben, hat auch unsere Kunst bis zum Äußersten verfeinern lassen. Wir übernahmen all das Schwächende, Krankhafte, Sensible, das sich in jenen fremden Schönheiten besonders im Ausdruck und in der Form kundtat.

Diese seit einer Künstlergeneration emporgeschossene Überkultur mußte in irgendeiner Form ihre Spitze umbiegen, sei es durch eine erneute Revolution innerhalb der Kunst selbst, sei es durch so ein gewaltiges Ereignis, wie es dieser deutsche Krieg von 1914/15 darstellt, von dem Kind und Kindeskinder ewig wie von etwas ganz Ungeheurem reden werden. Die Kunst der nächsten Jahrzehnte wird daher allem Ansehen nach nicht

nur deutscher, sondern auch einfacher werden, so daß wir in der Entwickelung bis heute in der Geschichte der Kunst einmal sagen werden: die Epoche von 1890 bis zum Ausbruch des großen Krieges.

In diesen nahezu 25 Jahren hat sich eine Kunstlinie entwickelt, die von einem Extrem zum anderen gelangte..

Auch für das deutsche Lied.

Und es ist heute plötzlich, als wäre ein anderer Tag angebrochen, mit der Aussicht auf viel, viel Sonne und Lebensfreude, an Stelle der lang geatmeten schwülen Treibhausatmosphäre.

Da wird auch das deutsche Lied weitere Blüten treiben und neuen Höhen entgegenfliegen.

So ist denn das, was wir heute betrachten, für uns bereits historisch geworden, sodaß wir fast urteilen dürfen. Trat doch in allen deutschen Seelen dieser Umschwung so plötzlich auf wie insbesondere erst bei den Künstlern. Nicht darin allein ist es zu suchen, daß sie, der Gelegenheit folgend, nunmehr Kriegsgedichte schufen, sondern in ihrem geistigen Umschwung insgesamt.

Das ist heute anders als 1870/71, und zwar erstlich, weil das Ereignis größer ist, und zweitens, weil heute ein nach innen geeintes Deutschland, das Weltmacht erlangt hat, im Kampfe steht.

Wir wissen alle, daß der Krieg vor 44 Jahren unserem Vaterlande keine bedeutenden Kunstwerte gezeitigt hat. Vielmehr nahm seit jenen Tagen das Ausland die erhöhtere Stelle ein. Wir gingen 1890 durch die Schule eines Naturalismus, der von Frankreich, eines Skeptizismus, der von Norwegen, eines pathologischen Weltschmerzes, der von Rußland kam, um dann zehn Jahre später im Symbolismus und jener bedrückenden Ästhetik zu enden, die alle Welt ergriffen hatte.

Was hat nun das moderne Lied in diesem Bannkreise für eine Rolle gespielt, und wie ist es daraus hervorgegangen?

Das musikalische Lied ist im allgemeinen weniger von der Zeitbeeinflussung unbedingt abhängig wie andere Kunstgattungen. Die Idee ist zeitloser, weil es eben dem Tonkünstler unbenommen bleibt, Liedtexte zu wählen aus einer Vergangenheit und von einem Dichter, welche er eben will. Das beste Beispiel hierfür bietet uns Hugo Wolf, der seine herrlichen Wunderweisen, wie Liliencron sagte, von Goethe, Eichendorff und Mörike sang. Es kommt also wesentlich zunächst auf das wertvolle Lied an, auf jenes Gedicht also, das den Komponisten die gewünschte und notwendige Begeisterung verleiht. Verse dieser Art wurden erst in den letzten drei Jahrzehnten wieder neu geschaffen, so daß das moderne Lied in seinen Anfängen ganz auf die alten Meister, wie Heine, Goethe, Eichendorff, Mörike, Uhland und Lenau angewiesen war.

Seit welcher Zeit aber können wir von dem Kunstlied der Gegenwart reden?

Es beginnt mit Richard Wagner.

Die Geschichte des deutschen Liedes hat bis zu diesem Zeitpunkte die verschiedensten Wandlungen gesehen. Das Lied des 18. Jahrhunderts, das nur gleichsam ein Ornament am Gebäude des Dichters darstellen wollte, war von Schubert zu einer kaum erneut zu erreichenden Höhe der Einheit zwischen Wort und Ton emporgehoben worden. Alle seine direkten Nachfolger, Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Loewe und R. Franz, haben das schlichte Gleichmaß Schuberts, das in seinem unendlich naiven Anpassungsvermögen lag, nie wieder zu erreichen vermocht. Sie waren alle musikalisch anspruchsvoller wie jener schlichte Wiener Meister, dessen Volkston im Erlkönig und Heidenröslein genau so naiv gefunden war wie beim jungen Goethe, und den kein Tonkünstler, selbst Brahms nicht, wieder aufs neu hervorgezaubert hat.

Bei ihnen allen mußte, bedingt durch das fortschreitende Ausdrucksgepräge der Musiktechnik, das rein Liedgemäße vor dem musikalischen Beiwerk in den Hintergrund treten. Wenn das Tonkünstlerische im Lied bei Schubert fast ausschließlich wie eine Zeichnung zum Gedicht wirkte, so dichteten später Schumann, Loewe und Franz am Klavier immer nur musikalische Gemälde auf Kosten des Gedichtes, sodaß die Komposition oft mehr in das Lied hineingeheimnist hatte, als der Dichter selbst hineinlegte. Aus diesem Grunde ist es auch einzig und allein erklärlich, daß wir bei den genannten Komponisten, und selbst bei Brahms, neben Texten von Goethe, Heine, Eichendorff, Lenau, Reinick, Chamisso und Uhland so viele Gedichte finden, deren literarischer Wert weit unter dem Durchschnittsmaß zurückbleibt. Da finden sich Lieder nach Rückert, Vogl, Seidl, Giesebrecht u. a., deren Dichter heute mit Recht fast vergessen sind. So mußten sich die Tonkünstler von der Mitte des vorigen Jahrhunderts mit dem begnügen, was ihnen die großen Vorgänger noch zurückgelassen hatten, und das war keine leichte Aufgabe. R. Franz und Plüddemann haben wiederholt darauf hingewiesen. Es ist fast tragisch, daß jene Künstler keine Kenntnis bekamen von der guten Dichtung ihrer Zeit. Die Lieder Mörikes, Hebbels, Storms, Kellers und C. F. Meyers, sowie diejenigen der Annette von Droste-Hülshoff sollten erst der späteren Generation zugute kommen.

Und weil dem so war, ist es erklärlich, daß Denker wie Richard Wagner sich den Plan zur eigenen Dichtung zurechtlegten; so gut und schlecht ihm dies gelungen ist, ein Vorteil ist dabei unbestritten: Wagner war es dadurch möglich, einen durchaus individuellen Text zu erlangen. Dadurch hat der große Meister von Bayreuth es erreicht, sich wieder eine erneute und erhöhte Einheit zwischen Wort und Ton zu schaffen.

Wie wir daher auch zum Kunstwerk Richard Wagners im einzelnen stehen mögen, dieser gewaltige Fortschritt steht unumwunden fest in der Geschichte der deutschen Kunst, weil er dadurch die Musik und somit

auch das Lied der Gegenwart in seiner Richtung teilweise bestimmte. Das Charakteristische der Kunst Wagners, das Leitmotiv, das er zuerst in seinen Musikdramen in vollstem Umfange zur Geltung brachte, wurde von den Tonkünstlern nach ihm auch für das deutsche Lied zur Anwendung gebracht. Die Liedkompositionen Wagners selbst haben allzu große Bedeutung nicht erlangt. Aus der ersten Pariser Zeit stammen die „Grenadiere", und in Zürich schrieb er später seine „Fünf Lieder für eine Frauenstimme", die ja bekanntlich Mathilde Wesendonk zugeeignet sind. Sie sind aber eigentlich nichts weiter als Vorstudien zum „Tristan".

Man hat das vergangene Jahrhundert als dasjenige der Arbeitsteilung bezeichnet; das läßt sich bis zu einem gewissen Grade auch auf die Kunst anwenden. Bei Wagner ist es besonders stark ausgeprägt, denn er war ausschließlich Dramatiker. Durch diese Eigenschaft des großen Dichterkomponisten, die den Liedkomponisten nach ihm zugute kam, erhielt die Tonsprache einen gesteigerten Ausdruck. Durch das Leitmotiv Wagners wurde nun erneut die Harmonie zwischen Wort und Ton hergestellt in der Art, daß jedes poetische Motiv des Dichters nunmehr durch die Musik wieder den ihm zugehörigen Ausdruck erhielt. Dies war die große Lehre, die Wagner seinen Zeitgenossen durch seine Bühnenwerke und seine theoretischen Schriften, vor allem in dem Buche „Das Kunstwerk der Zukunft", übermachte. Denn durch die Orchesterbehandlung Wagners wurden die Tonkünstler unserer Tage zur erhöht chromatischen Schaffensweise erzogen, so daß sie in die Lage versetzt wurden, farbenfreudiger zu gestalten. Er bedeutet daher für das Lied der Gegenwart genau das, was für die Malerei eines Liebermann, Leistikow und Corinth die Freilichtmalerei der Franzosen war.

So wurde denn die Kunst Wagners für das Lied der Gegenwart die Quelle für den bewußt gesteigerten Auftrieb der Persönlichkeit. Das verfeinerte Erfassen der Dinge um uns her und das tiefgrüblerische Sichversenken in die Rätselgründe unseres weitverzweigten Innenlebens, alles das lechzt nach Erlösung in der Kunst im allgemeinen und in der Musik im besonderen. Und um all diesen schwierigen Ideenassoziationen beredten und wahrhaft künstlerischen Ausdruck zu verleihen, erfand sich die Zeit, welche wir erlebten, die raffiniertesten technischen Mittel. Richard Strauß, der ja fortwährend mit neuen Klangproblemen beschäftigt ist, bietet uns hierfür ein auffallendes Beispiel. Es ist dies die gesteigerte Reizsamkeit unserer Epoche, die sich hier geltend macht, und von der Karl Lamprecht schon wiederholt zu uns gesprochen hat.

Unter den ersten Komponisten, die mit Wagner und nach seiner Theorie die Modulationsgesetze bei der musikalischen Deklamation für das deutsche Lied zur Anwendung brachten, sind vor allem Alexander Ritter und Peter Cornelius zu nennen. Liszt scheidet hier aus, weil sich

in seinen Liedern zu viel französische Kunst und Zigeunermusik breit macht.

Von den beiden Erstgenannten ist Ritter heute zu Unrecht fast ganz vergessen. Er war in direkter Gefolgschaft Wagners, und sein Schaffen ist durch die Theorie mehr zurückgedrängt als gefördert worden. Aber manch schönes Lied von ihm sollte unbedingt in den Konzertsälen zu Gast sein dürfen, so vor allem „Welke Rose" nach dem Text von Lenau. Hier hat sich vor allem sein gesteigertes Empfinden für den Sprachrhythmus des Dichters Geltung verschafft. Da sich Ritter musikalisch außerordentlich in der Gewalt hatte dem Text gegenüber, mag es geschehen sein, daß uns viele Lieder allzu gekünstelt und blutleer vorkommen.

Ein Dichtermusiker gleich Wagner war Cornelius. Zwar hat er den Meister bei weitem nicht zu erreichen vermocht, aber als Liedschöpfer hat er uns manche Gabe von unendlichem Liebreiz geschaffen. Am bekanntesten wurden von seinen Werken „Das Vaterunser" und das wundervolle Lied „Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein". Daneben ist es ihm besonders hoch anzurechnen, daß sein feiner künstlerischer Geschmack sich neben eigenen Versen vor allem Texte von der Droste und von Hebbel auswählte, dessen herrliches „Abendgefühl" er in zwei Versionen vertonte. Cornelius besaß große Fertigkeit in der Technik des Liedes. Es sei an „Vision", „Wiegenlied" und „An den Traum" erinnert. Deshalb ist es keineswegs nur ein musikalisches Experiment, wenn er in dem Lied „Ein Ton" die Singstimme sich bis zum Schluß auf dem einen Ton h ausleben läßt. Er war auch hier bestrebt, dem Gedanken des Gedichtes in logischer Folge gerecht zu werden.

Nach Cornelius sei nun jener Große genannt, der, unbekümmert um neue Zeitströmungen, den alten Weg dahinschritt, auf dem ihm Beethoven und die Meister des 19. Jahrhunderts vorangegangen waren. Es ist Johannes Brahms.

Von der direkten Gefolgschaft Schumanns, seines väterlichen Freundes, mußte er sich befreien, um nicht im nachromantischen Fahrwasser zu enden. Der straffe Geist Beethovens und Schuberts waren es, die seine Richtung bestimmten. Er blieb bis heute der letzte Markstein dieser Kunst. Er steht da wie eine große, uns überkommene Blüte der klassischen Musik, die in ihm noch einmal emportrieb zu prächtiger Schönheit. Ich erinnere an das gewaltige Schicksalslied und an das Triumphlied. Sein geistiges Ringen um die Menschheitsideen sowohl wie auch seine musikalische Rhythmik stellen ihn unmittelbar neben Beethoven. Als echtem Künstler war ihm das Schaffen Erlösung; ihm weihte er sich, in ihm offenbarte er sich. Aber allenthalben fühlen wir eine keusche Zurückhaltung in seiner Kunst; er ist einer, der nie sein ganzes Herz aufdeckt, sondern in irgendeiner Kammer ein Geheimnis für sich zurückbehält.

Neben diesem Ernst fehlt es Brahms nicht an goldigem Humor, der sich zeitweise Bahn bricht. Das finden wir in seinen Liedern immer wieder. R. v. d. Leyen sagt mit Recht von ihnen: „Jedes ist ein unanfechtbares Meisterstück in seiner Art.“ Brahms ging nie vom Sprachrhythmus aus, auch selten vom direkten Stimmungsgehalt des Textes. Letzterer war für ihn in der Hauptsache nur der Stützpunkt für seine eigene musikalische Empfindung. Es nimmt daher nicht wunder, daß es ihm nicht lag, ganze Dichternaturen zu erschöpfen, oder daß er sich Texte zum Vorwurf nahm, die vom literarischen Standpunkt aus einen direkten Mißgriff bedeuten, wenn er z. B. Verse von Candidus, Gruppe und Lemcke bevorzugte, die doch eigentlich Dilettanten waren. Und dabei ist er an Liliencron fast achtlos vorübergegangen, von dem er uns das eine, allerdings besonders herrliche Lied „Auf dem Kirchhofe“ schenkte. Die Vertonung von „Maienkätzchen“ nach Liliencron ist ihm weniger gut gelungen. Das Moderne mit seiner reformatorischen Art lag ihm nicht. Er konnte deshalb Wagners Kunst auch nur achten, aber keine Berührungspunkte zu ihr finden. Wagner hatte ein durchaus plastisches Empfinden, Brahms schaute perspektivisch; ersterer schuf greifbare dramatische Gestalten, letzterer suchte rein malerisch dem Unendlichen näher zu kommen. Max Klinger hat diesen Ausdruck der Brahmsschen Kunst in seinen Illustrationen aufs glücklichste erfaßt.

Zwischen Altem und Neuem stehen die Lieder von Anton Rückauf und Hugo Brückler. Bei Rückauf finden wir gute musikalische Zeichnung und trefflich geführte Klavierbegleitung. Was aus den Liedsammlungen dieses Mannes besonders wertvoll ist, sind seine Vertonungen nach Walther von der Vogelweide und seine Zigeunerweisen.

Hugo Brücklers Kunst wurde durch den zu frühen Tod des begabten Musikers jäh unterbrochen. Seine Lieder nach Scheffels „Trompeter von Säckingen“ sind für mich ungenießbar.

Mit Hugo Wolf erreichte das Lied der Gegenwart eine neue große Stufe. Er war das Genie, das es wagen konnte, das, was die Meister vor ihm bereits mit wertvoller Musik ausgestattet hatten, neu zu erfassen und zu gestalten. Dazu kommt das Verdienst, das er sich um den lang verkannten herrlichen Lyriker Mörike erworben hat. Wenn wir es bei Loewe, Franz, Jensen und Brahms so oft zu beklagen haben, daß sie das silberne Gewand ihrer Töne vielen Dichtungen umhängten, die nur ein trübes Rinnsal der Poesie darstellten, so haben wir bei Wolf wieder die reinste Harmonie von Gedicht und Liedmusik. Er schmückte nur wahrhaft königliche Verse mit dem golddurchwirkten Mantel seiner Töne. Er lud sich nur bei den großen Dichtern zu Gast und nahm von ihnen das Beste, was er fand. Wilhelm Mauke sagt: „Er fühlte die verborgene Musik, die in den Versen unserer Großen schlummerte und brauchte nur hinzuhorchen auf die den gewöhnlichen Sterblichen unhörbaren, heimlichen süßen Weisen.“

Wolf hat einen gewaltigen künstlerischen Entwickelungsweg zurückgelegt, von Eichendorff bis Michelangelo. Die 20 Eichendorfflieder machten den Anfang; dann folgten Hefte nach Kerner, Scheffel, Keller, Byron und Heine. Glanzpunkte jedoch bilden nach wie vor seine 53 Mörike- und seine 51 Goethe-Lieder. Ihnen folgten dann die 44 Weisen des Spanischen und die 46 des Italienischen Liederbuches. Den frühen Abschluß seines reichen Schaffens bilden drei Gedichte von Michelangelo.

Hugo Wolf war der Komponist, dem es zuerst mit absolutem Erfolg gelang, einen Dichter innerlich ganz auszuschöpfen. Wenn Schubert oder Schumann Liedzyklen in Musik setzten, so handelte es sich dabei immer nur um eine von den Dichtern geschaffene Gruppe lyrischer Gebilde, nicht aber um das Erfassen des poetischen Geistes jenes Mannes in seiner Gesamtheit. In diesen hat sich Wolf mit wahrhaft heiliger Andacht versenkt. Es ist die Theorie von der Einfühlung in das Kunstwerk, die sich hier geltend macht. Dadurch gelingt es ihm, die künstlerische Tiefe zu verschärfen, die tragische und religiöse sowohl, als auch die humoristische und komische.

Schubert und Wagner sind Wolfs leuchtende Vorbilder gewesen. Mit ersterem hat er den lyrischen Duft und das Weiche, Fließende der Melodie gemeinsam, mit letzterem die exakte, sinngemäße, dem Sprechgesang verwandte Akzentuierung. Durch diese glückliche Verbindung erlangten seine Lieder eine bisher nur bei Schubert gekannte Einheit der Stimmung. Ganz einzig hingegen steht seine durch Wagners Technik beeinflußte Klavierbegleitung da. Wie virtuos dämonenhaft hat er z. B. das Motiv des „Feuerreiters" zu gestalten gewußt. Als Perle seiner Mörike-Lieder haben wir alle schon den „Gärtner" schätzen gelernt. Und wie lebte er in der Fülle der Poesie Goethes! Entzückend sind die Lieder aus dem „Divan" und „Wilhelm Meister", gewaltig und erschütternd wirkt sein „Prometheus", zu dem als Gegensatz das prächtige „Epiphanias" steht. Die Art, diese prächtige Weihnachtsballade mit naiver Vortragsweise auszustatten durch verwegene Quint- und Quartsprünge, durch teils pathetische, teils burschikose, teils schelmische Zeichnung der drei Könige in motivischer Form, das alles läßt Wolf als den größten musikalischen Humoristen seit den Meistersingern erscheinen. „Das Klavier," sagt Decsey, „war ihm das Instrument, mit dem er lyrische Probleme restlos löste. Er zog aus ihm neue Farben und Klänge, wie er sie eben brauchte. Natur und Seelendinge porträtierte er . . . alles konnte ihm das Klavier." So wurde er denn auch dem feinsinnigen Naturschwärmer Eichendorff besonders gerecht, dessen Gedicht „Der Freund" zu den besten seiner Lieder gezählt werden darf.

Zwischen dem Schaffen Wolfs, das 1903 mit dem Tode des Meisters sein dunkles Ende fand, war in der deutschen Literatur und Dichtung jener Wechsel vollzogen worden, der eine neue Blüte der Lyrik brachte. Neben

dem Naturalismus war der Drang nach Persönlichem und Tiefem in der Poesie wach geworden. Die Dichter sangen nicht mehr allein von der Schönheit irgendeiner Naturerscheinung, vielmehr wurde diese zu einem innerlichen Erlebnis; also geschaut „durch ein Temperament" (Zola) und dann wiedergegeben. Da finden wir in der Gefolgschaft Nietzsches die Dichter Liliencron, Dehmel, Henckell, Hart, Jakobowski, George, Hofmanns thal, Rilke, Ricarda Huch u. a. Nietzsche aber war ihr Führer. Seine begeisterten Dithyramben auf das Leben, das nimmer enden wollende Leben, seine herrlichen Nachtlieder von den singenden Brunnen und der Tiefe der Welt mußten die Tonkünstler unserer Tage zum Vorwurf reizen. So ist die Lyrik, die wir in den letzten Jahrzehnten bis zur Stunde erlebten, tiefste Innenkultur geworden. Durch sie bereichern uns die Komponisten der Gegenwart fortwährend mit vortrefflichen Gesängen. Denn die persönliche Dichtung findet auch individuelle Musiker, so daß wir bei Thuille, Reger, Schillings, Mahler ganz neue Wirkungen in der Verbindung von Wort und Ton entdecken.

Und so besitzen wir denn von Arnold Mendelssohn hervorragende Lieder nach Nietzsche. Es ist ganz herrlich, wie seine Musik den dunklen Glanz der Worte:

> Nacht ist es, Nacht! Nun reden lauter alle
> springenden Brunnen, und auch meine Seele
> ist ein springender Brunnen. . .

erschöpfte.

Richard Strauß war es bestimmt, das musikalische Erbe des 19. Jahrhunderts anzutreten. Es ist, als ruhe auf ihm die Last der vorhergegangenen Generationen. Er ist beeinflußt von Mendelssohn-Bartholdy, Schumann und Brahms, welche Meister er in seiner Jugend überaus verehrte. Dann folgten Liszt und Wagner für seine programmatischen und musikdramatischen Epochen, zu denen ihm Nietzsche, Wilde und Hofmannsthal den Stoff boten. Bei all diesen Beeinflussungen hat er sich dennoch seine Originalität zu bewahren gewußt. Anton Möhler sagt mit Recht von ihm: „Strauß hat den Instinkt dafür, mit der Zeit zu gehen und das, was ihr gemäß ist, sich aus ihr anzueignen".

Diese Erscheinung hat Strauß oft das Geistreiche hinter dem raffiniert Farbigen und Glänzenden zurückstehen heißen. Dabei hat er uns technisch Erstaunliches zu bieten, so bei dem Liede „Traum durch die Dämmerung" mit seinem eigentümlich schummerigen, gebrochenen Glanze. Wo auch immer nur Schönheit von außen an Strauß herangetragen wird, da ergreift er sie. Von seinen Liedern sind wohl diejenigen aus op. 27 am bedeutendsten, weil er in ihnen Dichter der Gegenwart, Liliencron, Hart, Mackay und Karl Henckell, zeitgemäß erfaßt hat.

Neben der mehr naturalistischen Technik von Strauß, die bis ins

Marktschreierische zu gehen vermag, steht die beruhigende Art von Max Schillings, dem Rheinländer. Überall Gleichmaß und Größe, so in den „Nibelungen“ und in „Landschaft“. Er ist erfüllt von latentem Feuer und weiß seine Melodik durch natürliche Feierlichkeit reich zu gestalten.

Als moderne Liedkomponisten von Bedeutung sind Reger, Mahler, d'Albert und Ansorge zu nennen. Letzterer hat sich besonders darum bemüht, den Stimmungsinhalt Liliencronscher Sicilianen zu erschöpfen. Ferner haben noch allgemeine Bedeutung die Lieder von Pfitzner, Sommer, Weingartner, Hausegger und Oscar Fried erlangt. Von den allerjüngsten Komponisten beginnen Streicher und Vrieslander sich mit der volkstümlichen Richtung erfolgreich durchzusetzen, während Schindler, Kahn, Berger, Posa, von Baußnern und Zilcher mehr das Kunstlied exakt ausbauen.

Zu diesen Genannten gesellen sich im Rheinland besonders eine Reihe bedeutender Ansätze, die in ein paar Jahren auch in allen Konzertsälen vertreten sein werden. Die Lieder von Heuser, Menzen, Sträßer, Ramrath und Fleck sind alle voller Originalität. Besonders die beiden Letztgenannten haben eine musikalische Zukunft. Flecks Lieder zeichnen sich alle durch ihre Frische der Erfindung aus; dabei legt der Komponist hohen Wert auf das tiefste Erfassen des poetischen Stoffes.

Nun brach über all das friedliche Kunstschaffen der letzten Zeit plötzlich der große Krieg herein. Und so tauchte denn die Frage auf: „Wie stellt sich die Dichtkunst und, in ihrem Gefolge, die Liedmusik dazu?“ — Daß wir künstlerisch auf diesen Fall nicht vorbereitet waren, bedarf nicht der Erwähnung. Und wie sollten wir auch! Die Kriegslieder von 1813 hatten im Laufe des Jahrhunderts ihre Aktualität verloren, die Kriegslyrik von 1870 vereinigt sich auf Liliencron, der erst seit den letzten zwei Jahrzehnten bekannt wurde. Endlich wäre es ja auch eine Unmöglichkeit, Kriegslieder im Frieden zu schaffen. Dichtungen dieser Art müssen aus dem Augenblick heraus geboren werden. Und da haben denn unsere Dichter schon manchen begeisterten Sang geschaffen. Dehmel, Hauptmann, Lissauer, Falke, Schröder und Eulenberg, alle sind sie bei der Arbeit, den Geist der Zeit in Versen zu bannen. Wie ihnen dies auch immer gelingen mag, eines steht fest: Deutschland entbehrt in diesem gewaltigen Kriege nicht der Sänger. Was uns vor 44 Jahren fehlte, haben wir heute, Dichter voll Kraft und Willen zum Werk. Beachtenswert ist, daß sich auch schon die Tonkünstler einfinden. Zilcher schuf bereits treffliche Weisen zu Dehmels Gedicht „Von Feld zu Feld“. Ihm werden noch weitere folgen.

Wir dürfen heute schon mit Bestimmtheit voraussagen, daß die Kunst von morgen ein anderes Gesicht haben wird, als die von gestern hatte.

Wie eingangs schon angedeutet, waren Leben und Kunst auf einer schwindelnden Höhe der Kultur und Verfeinerung angelangt, daß irgendeine Entladung kommen mußte. Unsere Sensibilität und Reizsamkeit war derartig gesteigert, daß wir einer Auslösung entgegenlechzten, um nicht der lähmenden Letargie einer krankhaften Dekadenz anheimzufallen. Nun atmen wir erneut gesundes und robustes Leben. Das wird auch wieder in der Liedkunst Eingang finden. Nicht wegen und in der Form der paar Kriegslieder, die heute und morgen erstehen, sondern wegen der frischen, gesunden Urkraft, die neue Menschen und neue Kunst hehr und heilig durchwehen wird!

URHEBERRECHTLICHES ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

VON RECHTSANWALT DR. MAX AREND IN DRESDEN

Ein Hauptvorzug unseres Urheberrechts ist, daß es — in weitem Umfang unbekannt ist, und zwar sowohl den wirtschaftlich beteiligten Kreisen (einschließlich der Verleger) als den Juristen. Das deckt so manche Wunderlichkeit und Lückenhaftigkeit zu mit den Anschauungen, die Gewohnheit und lebendiges Rechtsgefühl erzeugen.

Einer der wenigen bekannten Rechtssätze unseres Urheberrechtes ist der Schutz bis 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers (wobei die Schutzfrist mit dem Ablauf des Kalenderjahres beginnt, in dem der Urheber gestorben ist). Da Wagner 1883 gestorben ist, so dürfen vom 1. Januar 1914 an seine Werke nachgedruckt werden.

Seine Werke? Alle? So einfach ist die Sache nun doch nicht. Zunächst muß unterschieden werden zwischen den veröffentlichten und den nicht veröffentlichten. Letztere sind keineswegs frei, sondern genießen noch heute Urheberrechtsschutz. Zu ihrer Veröffentlichung ist nur der Erbe des „Urhebers" berechtigt, oder der, dem das Urheberrecht, juristisch gesagt durch Rechtsgeschäft unter Lebenden oder Verfügung von Todes wegen, übertragen worden ist. Da auch der Brief Urheberrechtsschutz hat, und nicht für den Empfänger oder Besitzer, sondern für den Schreiber geschützt ist, so kommen hier eine ganze Masse von noch geschützten „Werken" heraus. Es muß aber ferner unterschieden werden, wann eine etwaige Veröffentlichung erfolgt ist. Für ein nach dem Tode des Urhebers veröffentlichtes Werk gilt der Rechtssatz, daß es mindestens zehn Jahre geschützt ist, soweit nämlich nicht die 30jährige Schutzfrist länger ist. Ein 1900 veröffentlichtes Werk Wagners ist daher bis zum 31. Dezember 1913 geschützt gewesen, ein 1912 veröffentlichtes genießt bis 1921 Schutz. Indessen, der Unterscheidungen sind noch mehr. In Betracht kommt nämlich nur die Veröffentlichung eines Berechtigten. Sollte also ein Wagnerbrief ohne Genehmigung Wagners oder seiner Erben vom Besitzer abgedruckt worden sein, so ist er dennoch geschützt wie ein nicht veröffentlichtes Werk. Und endlich Fragen des internationalen Rechts. Sie erzeugen mannigfach verschiedene Gestaltungen, so daß z. B. der „Parsifal" in Amerika vor 1914 nachgedruckt werden konnte, anderseits der Verfasser dieser Zeilen kurz vor dem 1. Januar 1914 aus Paris um ein juristisches Gutachten darüber ersucht wurde, ob nicht „Parsifal" in Frankreich den vom französischen Recht gewährten 50jährigen Schutz genieße — welche Frage zu verneinen war, da nach den in Frage kommenden internationalen Verträgen der im Auslande zu gewährende Schutz nicht größer ist als

der Schutz, den der Urheber in seinem Heimatstaat genießt. Übrigens können hier sehr verwickelte Fragen auftauchen.

Wie liegen nun aber die Verhältnisse bei älteren Meistern? Da ist offensichtlich die gesetzliche Unterscheidung, ob eine Veröffentlichung stattgefunden hat oder nicht, recht töricht. Man denke etwa an Buxtehude, den Vorläufer Bachs, von dessen Sonaten op. 1 es Prof. Stiehl mit vieler Mühe nicht gelungen ist, mehr als ein einziges Exemplar des Druckes von 1696 (in Upsala) aufzufinden, ein Exemplar, das reichlich ein Jahrhundert verschollen war. Dieses Werk ist aber „veröffentlicht", während eine Hassesche Oper, von der vielleicht ein Dutzend leicht zugängliche Abschriften vorhanden sind, nicht veröffentlicht ist. Ist die Veröffentlichung aber auch eine (nach dem damaligen in Lübeck herrschenden Recht) rechtmäßige gewesen? Welches ist dieses Lübecker Recht? Oder gilt vielleicht, da das Werk zwar bei einem Lübecker Verleger erschienen, aber in Hamburg gedruckt worden ist, das in Hamburg geltende Recht? Ich vermag es im Augenblick nicht zu sagen. Es ist erfreulicherweise aus einem sehr einfachen, noch zu erwähnenden Grunde gleichgültig: damals gab es überhaupt kein Urheberrecht, sondern nur gewisse Druckprivilegien. Nun sagt unser Urheberrecht in seinem 60. Paragraphen: „Einem nachgelassenen Werke, das bei dem Inkrafttreten dieses Gesetzes noch nicht veröffentlicht ist, wird die ... Schutzfrist auch dann zuteil, wenn die bisherige Schutzfrist bereits abgelaufen ist." Hier ist nicht unbestritten, ob das auf Werke geht, die überhaupt keinen Schutz hatten oder nicht. Natürlich ist ihre Schutzfrist, die null Jahre betrug, abgelaufen. Sie würden dann jetzt urheberrechtlich geschützt sein, und das Urheberrecht stände den Erbenserben der Urheber zu, vorausgesetzt, daß nicht durch Einzelgeschäft das Urheberrecht nicht mit dem übrigen Vermögenskomplex auf die Erben, sondern auf jemand anders übergegangen wäre. Eine hübsche Arbeit, das zu erörtern und einwandfrei festzustellen! Das wäre etwas für unsere Musikphilologen. Übrigens nimmt das Gesetz auf die außerordentliche Schwierigkeit dieser Lage Rücksicht, indem es die (widerlegbare!) Rechtsvermutung aufstellt, daß das Urheberrecht dem Eigentümer des „Werkes", also des Autographs, zustehe. Immerhin ist damit die Erörterung nach dem „Berechtigten" nicht unnötig gemacht, denn irgendein Prätendent kann die Rechtsnachfolge eben zur Widerlegung der Rechtsvermutung erörtern. Doch legt die herrschende Meinung den § 60 unseres Urhebergesetzes dahin aus, daß von jenen alten Werken nicht der ursprüngliche Schutz von null Jahren abgelaufen gewesen sei, als unser Gesetz in Kraft trat, sondern daß jene alten Werke — solche seien, die gar keinen Schutz hatten, von denen daher in diesem Paragraphen nicht die Rede ist. Dann sind also die ungedruckten Werke von Buxtehude frei — bis eine andere Rechtsmeinung herrschend wird.

Schlimm ist auch die Frage: Was heißt veröffentlichen? In Italien wurden Opern im 18. Jahrhundert (bis zu Glucks Reformwerken) nicht gedruckt, vielmehr war eine eigenartige Schreibindustrie eingerichtet, von der, wie uns Burney erzählt, viele fleißige Notenschreiber lebten. Wem nämlich eine Arie aus einer Oper — oder auch die ganze Oper — so gefallen hatte, daß er sie zu Hause zu haben wünschte, ließ sie sich abschreiben. Gewöhnlich war der erste Violinist im Orchester derjenige, der solche Bestellungen ausführte. Mir liegt das Prager Textbuch des Gluckschen „Ezio“ von 1750 vor. Da findet sich hinter dem Verzeichnis der „auftrettenden Personen“ — das Textbuch ist, wie in Deutschland damals üblich, zweisprachig gedruckt: links der italienische Urtext, der gesungen wurde, rechts eine schauderhafte deutsche Übersetzung — folgender Vermerk, eine Art Verleger-Inserat: „Die Music ist eine deren sichreichesten Compositionen des Hrn. Kluck. NB. Wer einige Arien, oder gantze Spartituren verlanget | hat sich bey Hrn. Jacob Calandro ersten Violinisten der Opera zu melden.“ Nur schade, daß ein Brief an „Herrn Jacob Calandro, ersten Violinisten der Oper, in Prag“ heute als unbestellbar zurückkommen würde. Ist nun dieser „Ezio“ „veröffentlicht“? Ich weiß es nicht — ich fürchte nein. Andererseits ist hier auch die Frage, ob es damals einen Urheberrechtsschutz gab oder nicht gab, eine äußerst schwierige. Denn in der Gesetzgebung macht sich mehr und mehr der Gedanke eines gewissen Urheberrechtsschutzes Bahn. Hier hat England den, kann man sagen Ruhm?, mit der Parlamentsakte von 1709 (8 Anne cap. 19) vorangegangen zu sein. Immerhin erscheint das Urheberrecht des Verfassers zunächst fast nur in dem einen „Durchbruchspunkt“, daß der Verleger gegen Nachdruck nur geschützt ist, wenn er das Verlagsrecht rechtmäßig erworben hatte. Dagegen fehlt noch durchaus der Gedanke, daß der Urheber an sich in einem dem Eigentum verwandten Verhältnis zu seinem Werke stehe. Ist das nun schon ein (lückenhaftes) Urheberrecht, oder noch ein mit Modifikationen versehenes Verlagsrecht?

Alle diese schönen Rechtsfragen werden wir demnächst zu entscheiden bekommen, wenn ein Neudruck des Gluckschen „Ezio“ erscheint.

Sicher ist in unserem Recht jedoch ein anderer Satz, der kaum ohne weiteres als selbstverständlich erscheint, daß nämlich der Herausgeber einer ersten Veröffentlichung — oder übersetzen wie es ins Deutsche: einer editio princeps — kein Urheberrecht hat, auch wenn die Gewinnung des Textes durch die Hilfsmittel der philologischen Textkritik äußerst schwierig gewesen sein und ein bedeutendes Maß wissenschaftlicher oder künstlerischer Arbeit erfordert haben sollte. Nur ein Apparat von Anmerkungen hat Urheberrechtsschutz, er ist ein neues „Werk“ des anmerkenden Herausgebers. Wenn uns also eine Neuausgabe der Gluckschen „Ezio“-Partitur demnächst beschert wird, so kann trotz ihr jedermann dies

Werk nachdrucken — soweit er es vor der Neuausgabe durfte. In der „Begründung“ des Urhebergesetzes findet sich dazu die treffliche Bemerkung, daß der gegenteilige Rechtszustand die Folge haben würde, daß man sich möglicherweise mit einer mangelhaften ersten Ausgabe lange Zeit behelfen mußte.

Es ist bezüglich alter Werke schade, daß das Urheberrecht nicht reinen Tisch gemacht hat — so oder so — indem es entweder gesagt hätte: was von einem längst Verstorbenen herrührt, gehört der Gesamtheit (ein Satz, der bekanntlich zur Rechtfertigung des Rechtszustandes, daß literarische Werke nicht, gleich dem Eigentum, ewig geschützt sind, verwandt wird), oder aber: was nicht veröffentlicht ist, hat mit der Allgemeinheit nichts zu tun und genießt zeitlich unbeschränkten Schutz. (Freilich müßte der Begriff der Veröffentlichung dabei verständig ausgedehnt werden.) Denn wer will nun immer feststellen, ob das Werk durch den Rechtszustand zur Zeit und am Ort seiner Entstehung geschützt war, ob es veröffentlicht worden ist oder nicht, ob die Veröffentlichung berechtigt war oder nicht, ob heute ein Autograph davon existiert, dessen Eigentümer also („im Zweifel“) das ausschließliche Urheberrecht hätte usw.? Der Rechtslaie hat mit Recht den Eindruck, daß das Fragen sind, die, abgesehen von der Schwierigkeit, im Einzelfalle oft Unmöglichkeit, sie zu beantworten, den Kern der Sache gar nicht berühren.

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

KREUZZEITUNG (Berlin), 30. Januar 1915. — „Was Freund und Feind im Felde singen.“ Von L. Schmidl. Über die Lieder der im Felde stehenden Deutschen und Österreicher-Ungarn sagt Verfasser: „Der Philosoph Carlyle, der seinen englischen Landsleuten gegenüber wahrlich nicht mit dem Tadel sparte, schrieb einmal, ein sicheres Kennzeichen für die Gesinnung eines Volkes habe er an den Liedern, mit denen die Leute in den Kampf ziehen. Jedes einzelne Volk, jeder kämpfende Soldat ist heute tatsächlich einer Betrachtungsweise zugänglich, welche ganz genau Aufschluß darüber gibt, wofür die Völker und ihre Soldaten eigentlich zu kämpfen vermeinen, wofür sie ihr Leben einsetzen. Vergleicht man die Kriegsgesänge und die am häufigsten gesungenen Lieder der Soldaten, so spielt die größte Rolle in diesen Liedern naturgemäß das Gefühl zum engeren Vaterland, zur Heimat. Da fällt es denn auf, daß der deutsche Soldat diese Lieder keineswegs über die Vaterlandslieder stellt, obgleich er von den ersteren ungleich mehr besitzt. Sowohl Volkslieder, als auch Dialektdichtungen. Aber seit Deutschland sich zu seiner Verteidigung erhob, erklingt immer und überall die Hymne: ‚Deutschland über alles‘. Kein Entschluß, keine Tat, kein Sieg ohne diesen heiligen Sang der Weihe, dem sich dann unbedingt unmittelbar die ‚Wacht am Rhein‘ anschließt. Und selbst das Bekenntnis: ‚Ich bin ein Preuße!‘, es findet jetzt, in den Monaten der heißesten Kämpfe seltener Ausdruck im Liede als in Tat. Das ist deutsch, und so soll es bleiben: erst die Tat, dann das Lied. Ähnlich verhält es sich mit dem Liederschatz der Österreicher und Ungarn. Diese beiden Nationen, ebenso die Stämme, welche unter Österreichs Banner mit uns kämpfen, sie geben ihrer reinsten Begeisterung allesamt nur in den Worten Ausdruck: ‚Gott erhalte Franz den Kaiser — Österreich wird ewig stehen.‘ Und kein anderes Lied erklingt, bevor dieses nicht ausgeklungen hat. Das große, gemeinsame Vaterland, und dann die Heimat. Kde domov muy, — die Kossuth-Hymne, — die polnische Freiheitshymne, — neben den Liedern, welche die Heimat des Österreichers verherrlichen. Und nicht nur im Felde, auch zu Hause, in jeder Stadt, in jedem Dorfe singt jetzt Mann, Mädchen und Kind das Lied vom guten Kameraden, das wuchtige Kampflied vom Prinzen Eugen lieber als irgendein anderes der zahllosen österreichischen Lieder, gleichviel ob Volkslied ob völkisches Lied . . .“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 14. Februar 1915. — „‚Politische‘ Musik.“ Von Edgar Istel. „Seitdem Goethe das geflügelte Wort: ‚Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!‘ geprägt hat, ist man allzu leicht geneigt, jeglicher Musik, die eine politische Wirkung ausübt, künstlerischen Wert abzustreiten, ohne von Fall zu Fall zu prüfen, ob hier nicht Ausdruckswerte ganz besonderer Art vorliegen. In der Tat scheinen ja Musik und Politik kaum etwas gemeinsam zu haben, ändert man indes ein wenig die Bezeichnung und spricht etwa von ‚patriotischer‘ Musik, so wird sofort klar, daß der mächtigen Gefühlserregerin, der Tonkunst, sicherlich keine unwerte Aufgabe zufällt, wenn sie Dolmetsch der Liebe zur Heimat wird. Aber auch dem Begriff der patriotischen Musik haftet immer noch ein fataler Beigeschmack an, aber wohl nur deshalb, weil patriotische und dynastische Musik wiederum allzuoft verwechselt wird. Was der Befehl eines gekrönten Machthabers den Musen entlockte, wird im Reich der Kunst selten gewertet, anders ist es aber, wenn das Volk selbst in mächtiger Erregung sich Wort und Weise schafft, wenn, wie in jenen biblischen Erzählungen, in Zeiten höchster Not plötzlich einem bisher

Namenlosen, im Gewühl der Menge Verborgenen, die Zunge gelöst wird und er plötzlich als begeisterter Prophet einherschreitet, Wort und Weise wie durch höhere Erleuchtung als Ausdruck der Zeit in unsterbliche Form kleidend. Da entsteht ein Kunstwerk, das über die Jahrhunderte hinweg zündend ein Volk entflammt und weit über den ersten zufälligen Anlaß hinaus von Generation zu Generation wirkt . . .“ Verfasser behandelt im folgenden eine Reihe von Nationalhymnen und patriotischen Gesängen.

DIE DEUTSCHE BÜHNE (Berlin), [Nummer aus dem Zeitungsausschnitt nicht ersichtlich]. „Gegen den Schlußapplaus.“ Der Notschrei eines Dirigenten. Von Leo Blech. „Ich möchte einmal eine Rundfrage erlassen sehen: ‚Haben Sie schon einmal im Theater den Schluß des ersten Aktes ‚Figaro‘ gehört? Wirklich gehört? Oder das Nachspiel der ‚José-Kavatine‘? Oder den gänzlichen Schluß des ersten ‚Lohengrin‘-Aktes? Das Nachspiel des ersten ‚Carmen‘-Aktes? Die Nachspiele Mozartscher Arien und Akte?‘ Man hat diesen Stellen beigewohnt, aber — ich spreche von den Aufführungen im Berliner Königlichen Opernhaus — gehört, mit Ohren gehört hat sie keiner — sie werden im Applaus erstickt, ertränkt, erdrosselt! Ein schöner, ehrenvoller, aber doch grausamer und unnötiger Tod, denn all diese Takte Musik sind doch zum blühenden Leben, zum klingenden Dasein von ihren Schöpfern bestimmt worden! Und werden niederapplaudiert! Welch eine Widersinnigkeit, dieses Wort! Niedergezischt — das kann's (wenn es absolut sein muß) geben, aber niederapplaudiert? Loben und zertrampeln? Anerkennen und zerstören? Und so scheint mir's an der Zeit, daß ein oft Betroffener es einmal deutlich ausspricht, wie roh, wie störend diese Art Kundgebung musikalischen und dramatischen Miterlebens von den Leidtragenden empfunden wird. Man sollte meinen: was dem Anfang des Aktes recht ist, ist dem Schluß billig. Die Vorspiele der Opern, der Akte sind längst durch eine entsprechende ‚Minensperre‘ (in Form eines Vermerks auf dem Theaterzettel) vor den Angriffen der rituellen ‚Spätlinge‘ geschützt worden. Die Aktschlüsse und Nachspiele verdienen gleiche Maßnahmen, es geht ihnen schlecht, spottschlecht. Sie sind vogelfrei!... Die Nachspiele gehören doch auch mit ‚dazu‘. Man darf, man muß es dreimal sagen: Die Nachspiele gehören mit dazu! Ich gestehe es ganz offen: Wenn nach der Arie, nein, in der Arie der Micaëla, des José, der Gräfin mit dem letzten Gesangston der Applaus niederprasselt und feine Gebilde entzückenden Austönens, Verklingens, des kräftigen Abschlusses, der symphonischen Schlußform erbarmungslos zertrampelt — so fühle ich eine tiefe und herbe Erbitterung in mir gegen die Begeisterten, Allzubegeisterten; mein Orchester und ich sind plötzlich tief degradiert, denn wir machen Musik, der keiner mehr zuhört, und nur aus diesem Gefühl heraus habe ich oft mitten im Takt, in dem wir gestört wurden, aufhören lassen und vor mich hingemurmelt: ‚Beseht die Gönner in der Nähe‘ — —! Und vor meinem inneren Auge erscheint das Bild: Mozart am Schreibtisch, die göttlichen Nachspieltakte der Rosenarie Susannens entwerfend, oder die zwei zärtlichen Holztriller in Cherubins B-dur Arie hinschreibend — — während ich (o, ihr Enthusiasten, wenn ihr's nur wüßtet!) schon zwanzig Takte vor dem Schluß vor Angst zapple: ob sie mich ausspielen lassen werden, ob sie uns bis zum Schluß anhören werden?? Nein, liebe und kunstverständige Zuhörer: fort mit diesem schlechten Rest schlechter Theatersitte! Applaudiert, klatscht, jubelt — nur wenige Takte später! Gönnt euch endlich den Genuß des Ausklingens der Stimmungen — das ist die Mission der Nachspiele — und laßt dem Orchester und seinem Dirigenten die Freude, da angehört zu werden, wo sie etwas zu sagen haben. Ihr bereichert ihn und euch!“

BREMER TAGEBLATT, 25. März 1915. — „England, das Land ohne Musik." Von S. D. Gallwitz. „... Wir dürfen nicht den Maßstab unseres Verhältnisses zur Musik bei der Beurteilung englischer Art zugrunde legen, nicht die englische Internationalität mit der unsrigen gleich werten. Unsere Musik, unsere Beziehungen zu ihr haben feste und zähe Wurzeln, die hineingesenkt sind in die Tiefe des Volkslebens; unsere Tonkunst ist erwachsen aus der Kunst des Volkes; das Volkslied liegt ihr zu Grunde. Solches Erwachsen schafft Charaktere und Ausdehnungsmöglichkeiten ohne die Gefahr sich selbst zu verlieren. Deshalb, wenn wir mit einem bis zu Leidenschaft gesteigerten Interesse die Musik fremder Kulturnationen pflegen, so geschieht es aus der eigenen Fülle heraus; unsere Kraft ist es, die damit weitere Kreise zieht. Wir verwischen damit nicht die Grenzen des Nationalen, wir genießen vielmehr das Fremde deshalb so intensiv, weil wir grade seiner Fremdheit uns bewußt sind. (Eine Analogie zu unserer Doppelveranlagung, die ein so reiches, volles Ganzes bildet: unsere Heimatliebe und unsere Lust an Reisen und fremden Ländern.) Deutsche Pflege der Musik fremder Nationen ist ein ästhetisches Spiel; im Ernst dieser Gegenwart, wo die Kunst als Spiel ihre Bedeutung für uns verloren hat, wo wir sie suchen, um uns selbst in ihr zu finden, ist das Ausländische in ihr verschwunden. In der reinen Musik gehen wir immer wieder zu den großen Unsrigen: Bach und Mozart, Beethoven und Brahms ..." Was die Entwickelung der englischen Musik anbelangt, so stellt der Verfasser mehr ein allmähliches Verkümmern der Begabung fest, als einen völligen Mangel. „England hat im 15. und 16. Jahrhundert Zeiten einer starken und durchaus selbständigen musikalischen Produktion gehabt; die Vorläufer der großen Niederländer, die Madrigal- und Virginalmusik, als späterer, schwächerer Schößling dann noch der Vorläufer Händels, Purcel, und die Beggars opera. Das Zeitalter der Elisabeth war Gipfel und Ende seiner musikalischen Bedeutung. Das war der Punkt, an welchem England die Wendung von einem Volk der Eroberer zu einem Volk der Kaufleute machte, das Weltmacht mit kaufmännischen Mitteln erreichen und bewahren wollte, was ihm auch bis zu diesem Krieg hin gelang. Das reiche kaufmännische England ging daran und kaufte sich die Musik, die ihm gefiel: es konnte sie ja bezahlen, und das Ausland bot Besseres als das Inland ..." „So sehen wir es heute: England ein Land ohne eigene Musik und doch mit starken musikalischen Trieben. Diese Triebe haben etwas Wurzelloses, schießen in üppigen Ranken nach allen Richtungen hin. (Aus Engländer Mund kann man in einem Atem Bach und Sullivan als ‚lovely' bezeichnen hören.) Seine Internationalität ist nicht geistiger Fortschritt und geistige Freiheit, sondern Verständnislosigkeit und Rückständigkeit. Diese Musiktreibenden jenseits des Kanals ahnen es noch nicht einmal, oder machen es sich nicht klar, daß stärker und unmittelbarer als von irgend etwas Geistigem, aus der Tonkunst Energien auf das Empfindungsleben wirken, um so mehr, wenn dieses nicht auf dem Eigenen steht und sie damit regulieren kann; daß somit auch ein musikalischer Hörer und Genießer von deutscher Musik sich in das Verhältnis einer feinsten Art von Hörigkeit zu Deutschlands Geist stellt."

BERLINER BÖRSEN-COURIER, 30. März 1915. — „Kampfschilderungen des ausländischen ‚Deutschmeisters' Cherubini." Von Leopold Hirschberg. „... Fehlt ihm auch die herzgewinnende Wärme in dem Maße, wie sie so viele unserer deutschen Meister auszeichnet, so entfernt ihn seine Gediegenheit und Wahrhaftigkeit weit von dem Charakter der Länder, in denen der größte Teil seines zweiundachtzigjährigen Lebens verfloß: von Frankreich und Italien. Er ist ebenso deutsch wie Shakespeare und in seinem Wesen und Wirken vielleicht am besten mit Bach und Brahms, bisweilen sogar mit Beethoven zu vergleichen. Die Fülle seines Orchesterbaus, der

Reichtum seiner Harmonik, der Adel seiner Melodieen werden erst bei eingehendem und liebevollem Studium seiner Werke in ihrer Größe und Bedeutung offenbar. Nirgends zeigt sich sein Deutschtum — denn so können wir ohne weiteres das Wesen seiner Kunst bezeichnen — schöner und ergreifender als da, wo er Kämpfe und Heldentaten zu schildern hat . . ." Verfasser bespricht des näheren Stellen aus den „Abenceragen" und besonders die Arie des Titzikan aus „Lodoiska", von der er fest überzeugt ist, „daß diese Arie von einem wirklich guten und verständigen Tenoristen gesungen, in einem patriotischen deutschen Konzert heute einen Enthusiasmus erregen würde, der dem Meister von seiten seiner Landsleute niemals zuteil ward".

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 10. Januar, 24. Januar 1915. — (10. I.) „Erinnerungen an Franz Kullak." Von Marta Lehmann. „Mit Franz Kullak ist ein hervorragender Pädagoge der alten Schule, ein hochgebildeter Geist, ein feiner Charakter dahingegangen, eine ganze Persönlichkeit. Er war im Grunde genommen ein Philosoph. In seiner freien Zeit beschäftigte er sich mit den Vertretern dieser Wissenschaft. Nicht allein die alten (Aristoteles, Platon) waren ihm geläufig, sondern auch die mittelalterlichen und modernsten. Besonders gern las er Spinoza und Kant. Bei seinem Tode besaß er nicht weniger als 15 verschiedene Bibelausgaben in Deutsch wie in fremden Sprachen, darunter auch Hebräisch, Griechisch, Lateinisch, die er im Urtext gelesen und miteinander verglichen hat." — (24. I.) „Unsere Armeemärsche." Von Theodor Grawert. „. . . Unter Armeemärschen verstehen wir diejenigen Märsche, die für die Armee vom Kaiser bestimmt sind. Ihr Ursprung reicht zurück in jene Zeit, da König Friedrich Wilhelm I. seine langen Grenadiere danach marschieren ließ. Die damaligen Grenadiermärsche werden noch heute von Pfeife und Trommel gespielt und geschlagen. Aus der friderizianischen Zeit hören wir noch die Märsche der Regimenter Friedrichs des Großen. Im Jahre 1817 bestimmte der König Friedrich Wilhelm III., daß für die Armee besonders geeignete Märsche ausgewählt und, zu einer Sammlung vereinigt, den Regimentern überwiesen würden. Er bestimmte ferner, daß nur diese Märsche bei allen feierlichen Veranlassungen, bei großen Paraden, gespielt werden dürften. Hiermit waren die Armeemärsche amtlich eingeführt. Die Einführung dieser Märsche hatte für die preußische Militärmusik große Bedeutung, denn dadurch wurde ihr die besondere Pflege des Militärmarsches zur Pflicht gemacht. Die Weisen gingen sowohl dem Musiker wie dem Soldaten in Fleisch und Blut über. Sie hatte aber auch zur Folge, daß gewöhnliche, wertlose Märsche bei feierlichen Veranlassungen, großen Paraden nicht gespielt werden können. Andererseits blieben die herrlichen alten Märsche, an denen unsere Militärmusikliteratur so reich ist, durch den immerwährenden Gebrauch der Armee und dem Volke erhalten. Die Zahl der Armeemärsche vergrößerte sich fortgesetzt bis auf unsere Zeit, so daß jetzt 500 Armeemärsche vorhanden sind. Von diesen 500 Nummern sind naturgemäß nur eine beschränkte Anzahl im Gebrauch; es sind die, die einzelnen Regimentern besonders verliehen wurden. Diese Stücke dürfen nur von dem damit ausgezeichneten Truppenteil gespielt werden; es sind ferner die Märsche von besonderer Bedeutung, z. B. solche, die nach besonderen kriegerischen Ereignissen ihren Namen erhielten (der Hohenfriedberger, der Mollwitzer, der Sedaner, der Pariser Einzugsmarsch 1814, der Düppler Schanzensturmmarsch usw.), oder solche, die bei besonderen Gelegenheiten gespielt werden müssen, z. B. der Yorcksche Marsch, der als Avanciermarsch erklingt, wenn die Truppe zum Sturm vorgeht . . ."

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

169. **Hugo Riemann:** Musik-Lexikon. 8. Auflage. Lieferung 2—10 (Banck—Lampadarios). Max Hesses Verlag, Leipzig.

Trotz des Krieges schreitet der Druck der 8. Auflage von Riemanns Musik-Lexikon wacker fort; schon liegt es bis zum Stichwort Lampadarios (Lieferung 1—10) in der Neubearbeitung vor. Die sehr erhebliche neue Vergrößerung des Formates hat es ermöglicht, daß trotz des sehr bedeutenden Zuwachses an neuem Material 40 Bogen der Neuauflage annähernd 49 Bogen der 7. Auflage entsprechen (608 Seiten statt 783). Es wurde dadurch die handliche Einbändigkeit des Werkes gewahrt, da sich der Gesamtumfang auf etwa 1300 Seiten stellen wird (7. Auflage 1600); auch wurde damit eine stärkere Verteuerung des Lexikons vermieden. Da die 8. Auflage ebenso wie die anderen durchaus neu gesetzt ist, so versteht es sich von selbst, daß an allen Ecken und Enden Ergänzungen und Verbesserungen erkennbar sind. Die Biographieen der lebenden Tonkünstler sind weitergeführt, die sehr zahlreichen Todesdaten der seit 1908 verstorbenen nach den zuverlässigsten Meldungen eingetragen, die Verzeichnisse der Werke vervollständigt usf. Aber auch die Musikern älterer Zeit gewidmeten Artikel sind auf Grund neuerer Spezialarbeiten nachkorrigiert und alle historischen, ästhetischen und theoretischen Artikel revidiert und die Literaturangaben ergänzt. Von den stärker umgearbeiteten Artikeln der 2.—10. Lieferung seien genannt: Bantock, Basse dance, Beethoven, Bermudo, Berneker, Bernier, Bibliotheken, Bigot, Bittner, Bleyle, Bourgault-Ducoudray, Bréville, P. C. Buck, Buxtehude, Byzantinische Musik, Caccini, Caland, Cametti, Caruso, Cavalieri, Chadwick, Chilesotti, Choreographie, Chybinski, Closson, Coerne, Coquard, Daffner, de Boeck, Dechevrens, Degner, Denkmäler, Dioxian, Dissonanz, Doret, S. Dupuis, Dvořák, Ecorcheville, Edwards, Eijken, Einstein, Elgar, Elson, Enna, Ergo, Fagott, Ferabosco, Filtz, Fingersatz, Flodin, Folia, Caspar Förster, Jos. B. Förster, J. W. Franck, O. Fried, Friedenthal, Friedländer, Fundamentalbaß, Fünfstufige Tonleitern, Fußton, Gandolfi, Gaspari, Geschichte der Musik, Glaß, Gluck, Goethe, Gregorianischer Gesang, Griechische Musik, Griesbacher, Grunsky, Hadley, Haller, Händel, Harmonium, Halm, Houdard, Hans Huber, d'Indy, Instrumentalmusik, Instrumentensammlungen, Intervall, Istel, Jacobsthal, Jaques-Dalcroze, Järnefelt, Jomelli, Kaden, E. Kaiser, Kalliwoda, Kantate, Kapelle, Kerle, D. Keller, Kirchenmusikverein, Kirchenmusik, Kirchentöne, H. Kirchner, Klassische Violinmusik, Konservatorium (sehr stark umgearbeitet), Krehbiel, J. Ph. Krieger, J. Krohn, Kusser, Labey, Lalo. Sehr groß ist die Zahl der ganz neu hinzugekommenen Namen und Fachartikel: Bandrowski, Bandmann, Baralla, Barford, Ad. Barth, Bartot, Bartosch, Bath, M. Bauer, Bax, Jos. Bayer, Bror Beckmann, Bedinger, J. D. Behrens, Paul Bekker, Bel canto, W. J. Bell, Jos. Benet, Bergenson, R. Bergh, K. Beringer, G. G. Bernardi, J. F. Berwald, Bezecny, Bieber, Biehle, Bienenfeld, Birchall, Herm. Bischoff, Bisping, E. Blanchet, Th. Blumer, Bocquet, Bodanzky, A. P. Böhm, Bolzoni, Bonaventura, Bonnet, Borchgrevinck, Bortkievicz, F. Bose, Bosschot, L. N. Bourgeois, Boxberg, Bowen, Bowman, R. Brancour, Jan Brandts-Buys, Walter Braunfels, H. Brause, S. Breu, Bridgetower, Brockway, Wilh. Bruch, Buffardin, Buini, Bullard, M. Burkhardt, K. Burdach, Burton, P. Büttner, Cadman, Cady, Cahnbley-Hinken, Cahn-Speyer, Cahman, Calmus, Campistron, Cappellen, Cappi, Carl, Castéra, Centola, R. Cesti, Charité, Chiamata, Chován, Christensen, Ciaja, H. A. Clark, Clough-Leighter, Coates, Cole, Collet, Columbus, Come stà, Concert italien, Concertato, J. Conze, H. Cooke, Ch. L. Converse, G. Cords, Corey, Cortolézis, Creuzburg, B. Croce, Cronhamm, Cucuel, Currey, Custos, Czerwinsky, W. Dahms, Dale, Danchet, Dancourt, H. W. Davies, J. D. Davis, De Hart, Demenyi, Denéréaz, M. und O. E. Deutsch, Deutsche Musikbücherei, Dialog, Diesener, Dillmann, Dittberner, Dittrich, Division, Doppione, E. Drake, Drangosch, Drinkwelder, E. Drobisch, Dulow, Dulzaina, Dumanoir, Dunhill, Duphly, Dybeck, A. Ebel, A. Ebert, Eggeling, Eggert, Bram Eldering, Ellberg, Elling, Elman, M. Emmanuel, Endler, Engelke, Englund, Envallsson, Ettler, Ewald, J. K. Fabricius, Falconieri, Fälten, Alb. Fano, R. Fedeli, Vito Fedeli, G. Ferrari, Ferretti, G. Fino, Fleck, Flood, Främcke, Francesco da Milano, v. Franckenstein, Frey, Friedberg, Friedland, G. Fritzsche, Friskin, Fröberg, Fugger, Fünfzählige Taktarten, Furchheim, Furuhjelm, Fuzelier, Gabler, Gaffi, Gallay, Galston, Garbo, Gardiner, Garnier, Gascué, Gast, Gatti, Gatty, Gauß, Gaynor, Gemünder, Genetz, Geßner, Gilbert, Gilman, Gilliert, Gilse, Giustiniana, Gladau, Gmelch, Gobatti, Goldoni, Goodrich, Gorgia, Gottwald, Götzl, Gound, Gow, Graff, Gräflinger, Grainger, Gräner, Greff (Bacfark), H. Grimm, Grober, Grönvold, B. Großmann, Fr. Grube, Grundmann, Grünwald, W. Gurlitt, Gustav von Schweden, Guyot, Gużewski, Jos. und Rob. Haas, R. Haase, Haarklou, Habañera, Hacquart, Hagfors, A. Halm, Halvorsen, Hänlein, Hannikainen, Hansmann, Harder, Häring, Harington, Harris, Harty, Harzen-Müller, Karl Hasse, Heidrich, M. Heinrichs, C. W. Henning, Rob. Henriques, B. Herzog (Ducis), Otto Heß, R. Heuler, W. Heyer, P. Hiller, Hinckley, Hinze-Reinhold, Hippeau, P. Hoffmann, R. Hohenemser, Holbrooke, Holmberg, Holmsen, G. v. Holst, Hopfe, Hörter, Horwitz, Hoesick, Hughes, Hurstinen, Huß, Hurlstone, Hutcheson, Hüttner, Idelsohn, Institut français de Florence, Ingelius, In nomine, Isnardon, Isori, Jacobson, Jacobssohn, Jambe de Fer, N. P. Jensen, Jewett, Jockisch, H. Johannsen, Cl. Johns, Johannes Gallicus, Johannes de Limburgia, Johnsen, Johnstone, Jongen, Jost, Juel-Frederiksen, Junk, Junne, R. Kade, Kähler, G. Kaiser, Kalhauge, Kankles, Karg-Elert, Karganow, Keldorfer, Kienlen, Kilburn, Killing, Kinsky, Kindscher, Kinkeldey, K. Kittel, Bruno Kittel, W. Klatte, Kleinheinz, Kleinknecht, Klemetti, Klenau, Klingenstein, Kneisel, Max Koch, Markus Koch, Koczirz, Oskar Köhler, Kömmenich, Korngold, Kotilainen, Kothen, Kötzschke, Kranz, P. Krause, Kronke, Kromolicki, Krygall, Kryjanowsky, Kügele, Aug. Kühnel, Kunsemüller, Kunze, E. Kurth, Kutzschbach, Kuula, El. Kuyper, H. Laber, Lacépède, Rob. Lach, Lacoste, Ladmirault, K. Lafite, La-

fonteine, Laguerre, Lallouette, Laker, Lamotte, La Moninary. Der Raum für die Einfügung so vieler neuen Artikel ist zum Teil durch kleine Streichungen und Kürzungen gewonnen, wo irgendwelche Weitschweifigkeit dazu Gelegenheit gab. Richard Wanderer

170. **Heinrich Scholz:** „Die Kirchenmusik in ihrer Bedeutung für das Leben der Kirche und des Volkes." Vortrag, gehalten auf dem ersten Preußischen Evangelischen Kirchenmusikertag zu Berlin am 15. April 1914. Verlag: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1914. (Mk. —.60.)

Verfasser spricht in seinem Vortrage alle jene Mängel, Umstände, notwendige Reformen usw. aus, die im Grunde jeder, der der Kirche nicht völlig fernsteht, seit langem empfand, die namentlich in den eng daran beteiligten Kreisen der Kirchenmusiker selbst seit längerer Zeit mit begreiflichem Eifer erörtert wurden. Nicht nur der nervus rerum ist es bekanntlich, der diese wichtigen Fragen auf die Tagesordnung brachte, nein, hauptsächlich Beweggründe innerer Art waren und sind es, die alle Freunde echter Kirchenmusik — mit anderen Worten echter und zweckentsprechender Gottesverehrung — hier in die Schranken rufen. „Man unterschätzt die Kirchenmusiker, weil man die Kirchenmusik unterschätzt." Jawohl! In längerer Ausführung hören wir dann, wieso und warum dies der Fall ist, und wie dem radikal abzuhelfen ist, bzw. wäre. Und bei der Definition „Kirchenmusik im engeren Sinne" kommt der Autor zu dem sehr logischen Schluß: Nur die Musik verdient den Namen „Kirchenmusik", die imstande ist, religiös zu inspirieren. Er scheidet sie in „elementare", d. h. solche, die den gottesdienstlichen Bedürfnissen entspricht, und „ornamentale", d. h. die den Gottesdienst ausschmückende. Und die im „weiteren Sinne" wäre nach des Verfassers Ausspruch diejenige, die als die vom Gottesdienste abgelöste, grundsätzlich oder tatsächlich als Selbstzweck wirkende, auf die Mitwirkung des Geistlichen und der Gemeinde verzichtende künstlerisch-religiöse Musik, soweit sie grundsätzlich in kirchlichen Räumen aufführbar ist. Als Beispiele führt er an: Brahms' Requiem und die Bachsche Passions-Musik. Und darin bin ich mit ihm einer Meinung. Daß er später aber speziell die Orgelmusik als „an der Grenze der Kirchenmusik" liegend bezeichnet, will mir nicht einleuchten. Im Gegenteil! Das aber ist zweifellos der Fall, daß die Kirchenmusik in ihrer Rhythmik und Dynamik denen der auszudrückenden Gefühle homogen sein muß, um im rein kirchlich-religiösen Sinne wirken zu können. Denn: „Religion ist die Domäne der Unendlichkeitsgefühle"; und „beschreibbar ist es nur durch den Ton, der selbst etwas Unbeschreibbares ist". Und nun die Quintessenz alles Disputierens: echte Kirchenmusik war zu allen Zeiten beides, Kunst und Religion, bzw. Religion und Kunst; wer eines dieser Elemente für sich empfindet, empfindet halb und unvollkommen! Carl Robert Blum

MUSIKALIEN

171. **Max Reger:** Eine vaterländische Ouvertüre für großes Orchester. op. 140. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

„Dem deutschen Heere" widmete der Tondichter die „Vaterländische Ouvertüre". „Ouvertüre" ... hm, die „Türe" klingt ja gewiß echtdeutsch, aber das französische „Ouver" bei einem „vaterländischen" Werke will mir's gar nicht recht erscheinen. Wagner räumte überdies schon lange mit der „Ouvertüre" auf, er schrieb zu seinen Bühnenwerken „Vorspiele". Also weg mit dem Fremdwort in deutschempfundenen Schöpfungen! Abgesehen von dieser Äußerlichkeit ist in dem Werke Regers alles ungetrübt deutsch. Daß er der englischen Weise „God save", unserem bisherigen „Heil dir im Siegerkranz", keine Note in seiner Komposition gönnte, entspricht durchaus den in meinem Aufsatz „Die Schlacht in der Musik" („Musik" 1915, Heft 10, Seite 162-3) vertretenen Standpunkte. Nebenbei mag erwähnt werden, daß Reger Orgelvaritionen über „Heil dir im Siegerkranz" schrieb, das war aber vor dem „Sündenfalle" Britanniens, also keine Sünde. Die Orgel fehlt übrigens auch in dem vorliegendem Werk 140 nicht; außerhalb des Orchesters wirken noch in Einstimmigkeit drei (gegebenenfalls vier) Trompeten und ebenso drei (oder vier) Tenorposaunen mit, den Schluß der Ouvertüre durch die Friedenweise „Nun danket alle Gott" krönend. Außer diesem Choral verwertet der Tonmeister die Hymne „Deutschland über alles", die „Wacht am Rhein" und „Ich hab' mich ergeben". Mancher Zuhörer vermißt vielleicht den deutschesten der Choräle, „Ein feste Burg ist unser Gott", dem ja auch Richard Wagner in seiner „Vaterländischen Ouvertüre", in seinem „Kaisermarsch", Reverenz zollte; aber dieser Choral ist schon gar oft oder gar zu oft zu ähnlichen Zwecken benutzt worden. Ein ausführliches Programm des Werkes will ich hier nicht geben; die Komposition erzählt in edlem Tone von Deutschlands Erwachen, Deutschlands Größe, von der Trauer über soviel Verkennen und Bosheit, von Deutschlands Sieg. Grobe Effekte, wie sie Schlachtenschilderungen und dergl. mit sich brächten, sind der Schöpfung Regers fern. Auch die Verbindung und das Zusammenschweißen mehrerer und aller obengenannten Themen hat nichts Sensationelles, Gesuchtes und rein äußerlich Prunkhaftes an sich; unter der Meisterhand des Kontrapunktikers ergibt sich alles in Natürlichkeit, Ungezwungenheit, ja als Notwendigkeit. Gelegenheitswerke erweisen sich meist in späteren Zeiten als — ungelegen; Regers „Vaterländische Ouvertüre" wird die Kriegszeit überdauern, sie ist auf inneren Ruf entstanden. Sie verdiente übrigens eine um zwei Zentimeter größere „Kleine Partitur-Ausgabe", die mir zur Besprechung übergebene Miniatur-Ausgabe ist wahrlich keine Augenfreude. Franz Dubitzky

172. **Ewald Straesser:** Streichquartett. op. 15. Verlag: Tischer & Jagenberg, Cöln. (St. Mk. 8.—.)

173. **Julius Weismann:** Phantastischer Reigen für Streichquartett. op. 50. Ebenda. (St. Mk. 4.—.)

174. **August Jung:** Streichquartett. op. 11. Ebenda. (St. Mk. 10.)

Sehr anerkennungswert ist es, daß der junge, rasch zu Ansehen gelangte Musikverlag von Tischer & Jagenberg drei Werke für Streich-

6*

quartett, die bekanntlich recht schwer verkäuflich sind, herausgebracht hat, und zwar in vornehmer, sehr gediegener Ausstattung. Wie gern würde ich diesen sämtlichen Werken Anerkennung zollen! Leider ist mir dies nur in bedingtem Maße möglich. Straesser, der schon früher zwei Quartette veröffentlicht hat, bietet im ersten Satz inhaltlich gar zu wenig; was nützt die saubere und auch durchsichtige Arbeit, wenn die Erfindung gar zu trocken und dürftig ist! Etwas Wärme herrscht wenigstens in der Romanze, für die wohl die in op. 51 No. 1 von Brahms vorbildlich gewesen ist; das Scherzo ist immerhin annehmbar. Weitaus am gelungensten, in der Erfindung frisch ist das sehr flotte Finale, das sich in der Hauptsache der Tarantelle nähert. — In dem Phantastischen Reigen von Weismann, einem an die Ausführenden recht hohe Ansprüche stellenden, sehr oft das Zeitmaß wechselnden Stücke, vermisse ich blühende Phantasie, erscheint mir vieles gesucht geistreich, um die Schwäche der melodischen Erfindung zu verdecken; immerhin fehlt es in dem zweiten Drittel nicht an einigen wirkungsvollen Stellen. — In der Hauptsache Freude hat mir das Jungsche Werk gemacht, das nur gar zu lang geraten ist und zu wenig Vertrautheit mit den Streichinstrumenten zeigt; so finden sich in der ersten Violine Stellen, die in einem Konzert angebracht wären, wird vom Violoncellisten oft fast Unmögliches, besonders wegen des Zeitmaßes, verlangt. Der erste Satz, der den Quartettstil am reinsten bewahrt, krankt etwas daran, daß die beiden sehr ins Gehör fallenden Themen in der Stimmung einander gar zu sehr sich nahekommen. Das Scherzo ist in der Hauptsache ein derber Bauerntanz mit etwas slawischem Einschlag; es ist sehr wirkungsvoll aufgebaut. Sehr warm empfunden, auch charakteristisch ist das Hauptthema der Romanze, die, auf die Hälfte zusammengestrichen, sehr gefallen würde; auch ihr zweites Thema ist eine schöne Eingebung. Das in Rondoform gehaltene, etwas wild dahinstürmende Finale trägt auch wieder slawische Züge; das Gesangsthema wirkt durch seine Lieblichkeit in der sonstigen Umgebung besonders schön. Auch Dilettanten dürften trotz der mancherlei Schwierigkeiten sich gern mit diesem Quartett befassen, das bei öffentlichen Aufführungen unbedingt verkürzt werden müßte.

Wilhelm Altmann

175. **Gustav Wohlgemuth:** „Bismarck“, für einstimmigen Chor und Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Mit der choralartigen Feierlichkeit eines düsteren Hymnus setzt das bedeutsame Tonwerk ein, um sich dann wirksam zu steigern und mit dem an sich so einfachen Harmonienwechsel von d-moll nach D-dur einen Fanfaren schmetternden Höhepunkt zu erreichen. Eine bewegte Walküren-Episode leitet zu dem breit ausklingenden Schlusse über. Die Tondichtung verrät ebenso den erfahrenen Chorleiter wie den Kenner der Massenwirkungen und dürfte bei guter Ausführung, die übrigens nicht schwierig ist, einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

176. **Philipp Gretscher:** „In das Frankreich wollen wir marschieren“ (Marschlied 1914). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eins von den unzähligen Liedern, die jetzt durchs Land gehen; frisch in der Weise, kunstlos im Satz und aus heißem Herzen herausgeschrieben. Aber als Kunstwerk einfach und in Reih' und Glied stehend, ohne die Gefreitenknöpfe.

177. **Hugo Kaun:** Fünf Lieder. op. 97. Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Es ist nur mit Freuden zu begrüßen, wenn neben den hundert mehr oder minder dilettantischen Liedern, die der große Krieg ausgelöst hat, auch solche eines Musikers von Rang und Namen erscheinen. Und wer die lyrischen Erzeugnisse der Gegenwart einst prüfend überschaut, wird an den vorliegenden fünf Gesängen Kauns nicht vorübergehen dürfen. Denn sie zeigen recht deutlich am Beispiel eines anerkannten Tonsetzers den reinigenden Einfluß des Krieges, der mit einem Schlag alle Künstelei und suchende Grübelei, wie sie vorher so sehr im Schwange war, weggefegt und das schlichte, in reiner melodischer Linie sich bewegende und der Singstimme die uneingeschränkte Herrschaft sichernde Lied wieder zur Geltung gebracht hat. Nur gehörte Kaun glücklicherweise von jeher zu den Tonsetzern, die nicht durch allerlei rhythmische und harmonische Seltsamkeiten ihre Erfindungsarmut zu verbergen hatten, und so findet er in den vorliegenden Heften sicher den rechten Ton. Es ist schwer, die fünf Lieder gegeneinander abzuwägen, weil jedes in seiner Art schön und wohlgelungen ist. Ein zeitgemäßes, ein „Kriegslied“, war das erste „Landsturmmannes Abschied“. „Die letzte Wahrheit“ erscheint mir durch die Wahrheit und Innigkeit seiner Empfindung und durch die knappe Schlichtheit des Ausdruckes als ein kleines Meisterstück. Auch „Im Volkston“ birgt starke musikalische Werte in sich. Als hervorragend möchte ich noch „In deiner Liebe“ bezeichnen, obwohl es das für Sänger wie Begleiter schwierigste Stück der Sammlung darstellt.

178. **Karl Hoyer:** Fantasie über das altniederländische Dankgebet für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.50)

Diese tüchtige Arbeit dürfte Aussicht auf weite Verbreitung haben. Über einem Orgelpunkt auf D setzt zunächst eine Figuration ein, die eine Weiterbildung der kurzen Kremserschen Einleitungstakte darstellt. Dann erscheint im oberen Manual die Melodie, von einer Bewegungsstimme und energisch geführten Bässen begleitet. Ein reich bewegter Zwischenteil führt zum Auftreten des Themas im cantus firmus in der Mittelstimme, prachtvoll umbraust von Diskantfiguren und Pedalbässen. Eine gut gearbeitete Fuge, bei der im Basse schließlich abermals das Thema eintritt, leitet zu dem wieder auf Orgelpunkt D ruhenden Schlußabschnitt über. Das wertvolle Stück ist allerdings nicht leicht zu spielen, doch erleichtert das Vorherrschen der allbekannten Melodie das Studium sicherlich sehr.

179. **Josef Schmid:** Festliches Interludium über ein vaterländisches Thema für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.20.)

Alle Organisten, die in unseren Tagen um ein der Zeit angepaßtes, wirkungsvolles, nicht zu schwieriges und auch auf kleineren Werken ausführbares Tonstück verlegen sind, werden die vorliegende Arbeit mit Freude begrüßen. Die

Melodie „Deutschland, Deutschland, über alles“ (um das bekannte Haydnsche Thema nach seinem jetzt weltbeherrschenden neuen Texte zu bezeichnen) kündigt sich gleich zu Anfang leise an und beherrscht weiterhin in geschickter Umschreibung und schöner Harmonisierung den prächtig gesteigerten Satz gedanklich unablässig, bis es endlich breit und wuchtig in seiner ganzen Gestalt erscheint und sodann in einer kurzen Coda ausklingt. Der Eindruck des Stückes, das allenthalben die kundige Hand eines guten Musikers und sicheren Orgelmeisters verrät, dürfte sehr stark sein.

180. **Gustav Schreck:** „Der Herr ist der rechte Kriegsmann“, für Sopran oder Tenor, Orgel und Chor. op. 45. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Ein echt kirchliches, aber auch echt deutsches Tonstück voll Kraft, Glaubensstärke und Innigkeit, reich gegliedert, in Harmonik und Stimmführung abwechslungsreich, aber doch dabei die Grundstimmung stets wahrend. Mit einem Wort ein wahrer Psalm, der dadurch noch an Wert gewinnt, daß er Schwierigkeiten vermeidet und die erfahrene Hand des hervorragenden Kirchenmusikers allenthalben verrät.

181. **Hermann Stephani:** „Die Geschichte von Lüttich.“ Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Auch hier handelt es sich um eins jener Massenerzeugnisse, die, ohne Anspruch auf höheren Kunstwert zu haben, doch bei anspruchslosen Leuten Beifall finden werden. Die Vertonung ist wesentlich besser als das Gedicht, dessen Verfasser offenbar Geschmacklosigkeit und fluchende Derbheit mit volkstümlichem Soldatenton verwechselt. F. A. Geißler

182. **Martin Frey:** „Deutsches Matrosenlied“ für eine Singstimme mit Klavier. op. 46. (Mk. 0,60.) — „Zu Gott“! Motette für gemischten Chor oder für Frauenchor. op. 45. (Part. Mk. 0,40.) Steingräber Verlag, Leipzig.

Die Kompositionen von Martin Frey wollen nie besonders neuartig oder tief sein. Sie stellen eine richtige „Gebrauchsmusik“ dar, die sich durch Natürlichkeit und ungesuchtes Wesen empfiehlt. Jeder kleine und wenig leistungsfähige Chor wird die Motette bewältigen können, und ich glaube, er wird seine Freude daran haben.

183. **Fritz Fuhrmeister:** Männerchöre a cappella. No. 1. „31. Juli 1914“ No 2. „Das Lied der Schlacht“. (Part. je Mk. 0.80) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Zwei leichte, volkstümliche Chöre, die mit Sachkenntnis geschrieben sind, ohne besonders aus der jetzigen „Kriegsliteratur“ hervorzuragen.

184. **Max Battke:** Jugendgesang. Sammlung mehrstimmiger Lieder in losen Blättern für den Schulgebrauch. (Ein einzelnes Blatt Mk 0.05. Die ganze Sammlung Mk. 0.75.) Verlag: Fr. Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde.

Diese vom Herausgeber geschickt zusammengestellte Sammlung zeigt, daß auch schon für die Jugend eine sehr große Auswahl von Kriegsliedern vorhanden ist, denn nicht weniger als dreißig Stücke legt er in diesem Sonderheft vor. Es geht hier natürlich ebenso wie bei den Erzeugnissen für die „Großen“: man muß bei vielen Kompositionen den guten Willen anerkennen, denn neben Besserem ist eben vieles, was einer sichtenden Zeit nicht standhalten wird. Es finden sich aber auch gut bearbeitete Sachen von Heinrich Marschner und Carl Maria von Weber darunter. Für wertvoll halte ich auch den dreistimmigen „Königspsalm“ von Martin Grabert. Die Sammlung ist hinsichtlich der praktischen Seite für die Schulen sehr zu empfehlen.

185. **Friedrich Bauer:** Heil dir im Siegerkranz! Deutsche Nationalhymne in deutscher Vertonung. (Mk. 0.50.) Selbstverlag des Komponisten, Barmen.

Es wird keine leichte Aufgabe sein, einen guten Ersatz für die Melodie „Heil dir im Siegerkranz“ zu finden. Daß diese Aufgabe durch die vorliegende gelöst ist, kann man nicht behaupten. Die neue Melodie ist volkstümlich gehalten, klingt aber an die alte sehr an, ohne ihr an Schönheit und Schlagkraft gleichzukommen.

186. **Bernhard Sekles:** Passacaglia und Fuge im vierfachen Kontrapunkt für Streichquartett. op. 23. (Kleine Part. Mk. 0.50.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Ein schönes Werkchen, das trotz des gelehrten Titels gar nicht nach Arbeits- oder Schreibstube riecht. Grandios ist der Schluß der Passacaglia über B-a-c-h. Auch die Fuge ist wertvoll. Alles ist knapp gehalten und quartettmäßig geschrieben. Ein Quartett findet hier eine schöne und lohnende Aufgabe.

187. **Hans Sitt:** Kryptagesang für Männerchor. (Part. Mk. 0.80.) Soldatenlied für Männerchor. (Part. Mk. 0.40.) Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Zur Einweihung der Krypta des Leipziger Völkerschlachtdenkmals ist der erste Chor geschrieben. Hymnenartig gehalten, geht etwas Erhabenes von ihm aus. Leider ist er ziemlich schwer, und selbst ein guter Chor dürfte seine Schwierigkeiten bei einzelnen Modulationen haben. Das „Soldatenlied“ präsentiert sich als ein rechtes Durchschnittsstück über einen sehr mittelmäßigen Text.

188. **August Oehl:** Drei Lieder für gemischten Chor. op. 33. (Part. je Mk. —.60.) Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Diese Sächelchen sind textlich und musikalisch sehr harmlos. Eine ernstere Betrachtung ist nicht angebracht.

189. **Johannes Dittberner:** Zwanzig geistliche Lieder von Johann Wolfgang Franck für gemischten Chor bearbeitet. 2 Hefte. (Part. je Mk. —.80.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

An diesen Bearbeitungen muß man seine Freude haben. Sie sind mit viel Delikatesse, Sachkenntnis und Achtung vor den Originalen ausgeführt. Die geistlichen Lieder Francks in ihrer ursprünglichen Gestalt mit Instrumentalbegleitung (Cembalo) gehören zum Schönsten, was aus dem 17. Jahrhundert auf uns gekommen ist. In ihrer Schlichtheit, Gläubigkeit und warmen Empfindung verfehlen sie auch heute noch nicht ihre Wirkung. Die Melodieen sind bei der Bearbeitung unverändert geblieben, und die hinzugefügten drei Stimmen passen sich zwanglos und doch höchst kunstvoll dem Charakter einer jeden Melodie an, so das alles wie eine Originalschöpfung anmutet. Unsere Kirchenchöre finden hier für alle möglichen Feste und Gelegenheiten wertvolles Material. Emil Thilo

KRITIK

OPER

BRESLAU: Während die Berliner Hofoper der guten, alten „Euryanthe" ein neues Märchen untergeschoben hat, kam das Webersche Werk hier in der vertrauten Chézy-Gestalt zur Aufführung. Hier wie dort war das Ergebnis wohl das gleiche, nämlich daß die Tage dieser Oper trotz der Einzelschönheiten ihrer wahrhaft romantischen Musik gezählt sind. Der Text, der echte wie der unechte, ist der Totengräber der Partitur. Auch sie selbst trägt einen Teil der Schuld. Sie stellt so hohe Ansprüche an Stimmkraft und Technik der Einzelsänger, daß sie eine sogenannte anständige Wiedergabe nicht erträgt. Prüwers Orchester war bewundernswert, aber die Solisten erreichten das Höhenmaß ihrer Aufgaben nicht. Am nächsten kam ihm Frl. Zuska, deren Sopran nur ruhiger fließen müßte, um der sanften Titelheldin gerecht zu werden. Hochheim, der sonst Vortreffliche, stößt sich an der minniglichen Art des Adolar. Der Sänger gerät bei solchen „Helden" leicht ins Weichliche. Rode-Lysiart und Kopp-Eglantine hielten sich wacker, nur fehlt ihm die letzte Härte der Stimme, ihr die eigentümliche Mischung von Dramatik und Koloratur, die für die Ahnfrau Ortruds charakteristisch ist. Im übrigen waren die letzten Wochen wiederum reich an Aushilfs- und Anziehungsgästen. Nur die Anstellungsgäste, die die argen Lücken unserer eigenen Wagner-Truppe ausfüllen sollen, blieben fern, trotzdem die Zeit längst gekommen ist, da wir wissen müßten, wer im nächsten Winter bei uns die Heldinnen, Helden und Göttervater verkörpern wird. Ein zweiter „Ring"-Zyklus stand im Zeichen Elena Forti's. Die Dresdener Künstlerin, die zuvor schon Elisabeth, Fidelio und Ortrud gesungen hat, enthüllte erst mit ihren drei Brünnhilden die ganze Größe ihrer Persönlichkeit. Ihre Kraft wurzelt im Dramatischen. Die Forti ist eine Tragödin ersten Ranges, voll Hoheit, Reinheit und (eine besondere Seltenheit bei den „Hochdramatischen") Lieblichkeit. Am wärmsten erstrahlte ihre Eigenart in der dem Vater kindlich hingegebenen ersten Walküre, am größten in der jähen Leidenschaft der betrogenen „Felsenfrau". Schade daß die Stimme, die in Tiefe und Mittellage echten Heroinencharakter hat, in der Höhe schmal wird und mit Vorsicht behandelt werden muß. Frl. Forti bezwingt freilich durch die Gewalt ihres Temperaments auch die widerstrebenden Töne, aber dieser Aufwand ungeheurer Energie wird sich bald rächen. Daß selbst die Riesenaufgabe der „Götterdämmerungs"-Brünnhilde ohne hörbare Mühe bewältigt werden kann, hat kurz vor Frl. Forti Frau Poensgen aus Köln bewiesen. Ihr schlanker, über zweieinhalb Oktaven ideal ausgeglichener Sopran ist durch vollendeten Tonansatz jeder schwellenden Kraftentfaltung fähig, wie er im Lyrischen süßesten Wohllaut spendet. An Erscheinung und Eindringlichkeit des Spiels kann die Kölnerin mit der Dresdenerin nicht rivalisieren (trotzdem auch hierin Frau Poensgen gut gerüstet ist), als Sängerin ist sie ihr weit überlegen, weil ihre Technik zur Vollkommenheit gediehen ist.

Dr. Erich Freund

DRESDEN: Eine Neueinstudierung und Neuinszenierung von Lortzings liebenswürdiger komischer Oper „Der Wildschütz" hatte unter musikalischer Leitung von Hermann Kutzschbach und Spielleitung von Georg Toller einen sehr großen Erfolg, der darstellerisch und gesanglich in erster Linie Minie Nast (Gretchen) und Ludwig Ermold zu danken war. Man hat leider hier wie anderwärts Lortzings Werke jahrzehntelang als Verlegenheits- oder Nebenvorstellungen dermaßen abgespielt, daß weite Kreise in ihrer Wertschätzung dieser köstlichen Schöpfungen irre geworden sind. Um so erfreulicher ist es, daß man dem Meister nun endlich sein Recht werden läßt, indem man seine Werke mit so liebevoller Sorgfalt auffrischt, wie es hier geschehen ist. Freilich hätten dann eigentlich auch alle Partieen mit ersten Kräften besetzt sein müssen. Da dies leider nicht der Fall war, so ergab sich ein fühlbares Mißverhältnis zwischen den oben genannten Darstellern und den anderen. Auch kam dabei wieder deutlich zutage, wie erschreckend wenig Humor die meisten Opernmitglieder besitzen, was ja angesichts ihrer überwiegenden Beschäftigung in der pathetischen Oper erklärlich ist. Um so mehr müßte ein so großes Kunstinstitut wie unsere Hofoper darauf bedacht sein, durch sorgsame Heranbildung geeigneter Kräfte ein ständiges Personal für die komische Oper zu bilden. — Als Isolde sah und hörte man zum ersten Male Helena Forti, und zwar war das Sehen entschieden erfreulicher als das Hören; denn Erscheinung und Spiel zeigten Größe, während die gesangliche Leistung leider nicht zureichend war. Um ihre an sich große und herrliche Stimme zu erhalten und voll auszunutzen, dürfte Helena Forti jetzt, solange es noch Zeit ist, strengste Studien nicht scheuen. Werner Engel vom Charlottenburger Opernhause gastierte als Holländer mit so großem Erfolg, der ebensowohl durch die herrliche, wohlgebildete Stimme als durch die treffliche darstellerische Leistung erzielt wurde, daß ihn die Theaterleitung sofort für mehrere Jahre als Mitglied verpflichtete. Dagegen führte das Gastspiel des Tenoristen Werner Stiles, der den Tannhäuser immer noch besser als den Troubadour sang, nicht zu einem Vertragsabschluß, da seine Stimme doch mehr lyrisch als heldenhaft ist, und bei starkem Orchesteraufgebot für das hiesige große Haus nicht ausreicht.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Unser Stadttheater erfreut sich während des Krieges bei allerdings ermäßigten Eintrittspreisen und erheblicher Kürzung der Gagen fortgesetzt eines guten Besuchs: ein Beweis dafür, daß die Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes auch während des Krieges einem Bedürfnis entgegenkommt und weite Volkskreise in der Musik Trost und Erhebung suchen und finden. Die Spieloper war seit meinem letzten Bericht durch Flotows liebenswürdige „Martha" und eine vorzügliche Aufführung von Lortzings „Wildschütz" unter Karl Gemünd vertreten. Bizet's „Carmen" als französische Oper hätten wir jetzt lieber im Spielplan gestrichen gesehen, und auch Strauß' „klassische" Operetten „Zigeunerbaron" und

„Fledermaus" vermochten wir nicht mit dem Ernst und der Schwere der Zeit in Einklang zu bringen, so sehr wir auch sonst mit unserem österreichischen Bundesgenossen auch auf musikalischem Gebiete sympathisieren. Im übrigen aber war unsere Theaterleitung bei der Durchführung des Spielplans auf dem richtigen Wege; unsere guten alten deutschen Meister kamen zu Ehren, unter Karl Gemünd und Hans Knappertsbusch Mozarts „Hochzeit des Figaro" und „Zauberflöte", Beethovens „Fidelio" und Wagners „Parsifal" zu sorgfältiger, stilvoller Ausführung, die auch davon Zeugnis ablegte, daß an unserer Bühne in dieser Spielzeit so viele schöne Stimmen vereinigt sind wie selten. Dieser Umstand kam auch der glänzenden „Ring"-Aufführung unter Hans Knappertsbusch und der Regie Erich Hunolds zustatten, die mit fast durchweg eigenen, künstlerisch gereiften Kräften gegeben wurde. Als solche sind zu nennen: Erich Hunold (Wotan), Karl Baum (Loge, Siegmund, Jung-Siegfried), Ernst Brandenberger-Essen (Siegfried), Hans Joachim Faber (Mime), Willy Zilken (Donner, Gunther), Erik Schubert (Hunding, Fafner, Hagen), Helge Werner (Alberich), Margarete Kahler (Brünnhilde), Agnes Poschner (Sieglinde), Helene Hornemann (Freia, Gutrune), Else Günzel-Bengell (Fricka, Waltraute). Den Leistungen unseres erstklassigen Orchesters ist höchste Anerkennung zu zollen.

Ferdinand Schemensky

KÖLN: Als in Puccini's Oper „Die Bohème" wieder einmal die Bilder aus Freud und Leid der materiell zu kurz gekommenen Lebenskünstler, aus den wechselvollen Tagesgeschicken der Stiefkinder der Vorsehung, die aus Fortunas Füllhorn nur kümmerliche Spenden empfangen, vor unseren Augen vorüberzogen, konnte ich mich des traurigen Gedankens nicht entschlagen, wie die in diesem Textbuche behandelten jungen Künstler und Poeten durch die Not der gegenwärtigen Kriegszeiten in weiten Landen einen recht erheblichen unfreiwilligen Zuwachs im Sinne des Titelbegriffs dieser Oper erfahren. In der unter Walter Gaertners vielgewandter Führung sehr schön verlaufenen Aufführung zeichneten sich Wanda Achsel und Heinrich Winckelshoff als Mimi und Rudolf, sowie Marie Fink als Musette durch gesanglich und darstellerisch wertvolle Gestaltungen besonders aus. — Den künstlerischen Höchststand in Haélvy's „Jüdin" behauptete wieder Modest Menzinsky mit seinem stimmlich glänzenden und prachtvoll charakterisierten Eleazar. — Weiter verdient eine vortreffliche Aufführung von Verdi's genialem „Falstaff" Erwähnung. Gustav Brecher, der ein mustergültiges Ensemble gestellt hat, bot eine überaus feine und stark interessierende Dirigentenleistung. In der Titelrolle exzellierte stimmlich wie durch Humor Julius vom Scheidt.

Paul Hiller

LEIPZIG: In der zweiten Hälfte des März führte die hiesige Opernleitung den „Evangelimann" und „La Traviata" szenisch und musikalisch frisch überarbeitet vor. Der Mathias in Kienzls Werk, das trotz mancher Plattheiten seiner unbedingten Ehrlichkeit halber recht liebenswert ist, darf eine der besten Rollen R. Jägers genannt werden: sie könnte ihm auf den Leib geschrieben sein. E. Possony (Johannes), L. Modes-Wolf (Martha) und V. Nigrini (Magdalena) müssen sich für ihre schönen Leistungen mit einem Generallob begnügen; die Leitung des Kapellmeisters Albert Conrad war die eines tüchtigen Routiniers. In der Verdi'schen Oper, wovon ich eine Wiederholung hören konnte, waren zwei Gäste beschäftigt: Liesel von Schuch (Dresden), die besonders gesanglich als Violetta hochgeschraubte Ansprüche restlos befriedigte, und Alfred Färbach (Breslau), dessen Tongebung in der Rolle des Alfred zuzeiten noch nicht mühelos genug bestellt war. Ursprünglich waren in diesen Partieen unsere Mitglieder Aline Sanden und Hans Lißmann mit — wie man berichtete — glänzendem Erfolg tätig. Operndirektor Lohse stellte den fertigen Routinier und den tiefschürfenden Musiker in einer Person, und G. Marions Spielleitung bewährte sich von neuem mit denkbar bester Umsicht. Der Traviata folgte, gleichfalls in neuer Einübung, ein modernes „Pasticcio" in Tanzbildern, Scherzo betitelt, das musikalisch in seiner Verkoppelung und Orchestrierung alter und neuer Klaviermusik höchst anfechtbar ist. Emma Grondona hatte es erfunden und auf die Beine gebracht, und die anmutige Hilda Gard aus Neapel wirkte als Primaballerina von vortrefflichen Eigenschaften.

Dr. Max Unger

MAINZ: Die zu Beginn schüchtern einsetzende Theaterspielzeit hat sich allmählich zu immer bestimmteren Formen entwickelt, dank der unentwegten, mühevollen Arbeit unseres neuen Direktors Islaub und dank der Musikfreudigkeit unserer Stadt, so daß die Opernabende ausnahmslos wie in früheren Jahren das altgewohnte, durch vollzähligen Besuch stimmungsgehobene Bild zeigen. Der Spielplan läßt an Geschmack und Abwechslung kaum etwas zu wünschen übrig. Auch Richard Wagner war seither ausreichend vertreten. Von den neuengagierten Mitgliedern haben sich Berta Cronegk (dramat. Sängerin) und Anni Handschuh (jugendliche Sängerin) rasch beliebt gemacht. Als Gäste erschienen Marianne Alfermann, Mara Friedfeldt, sowie zwei Heidelberger Opernsängerinnen, von denen Gertrud Lindemann nach einem sehr vorteilhaft verlaufenen Gastspiel als Frau Fluth für nächste Saison verpflichtet wurde. Den größten Erfolg aber hatte Leo Slezak aufzuweisen, dem man nach seinen Glanzleistungen als Eleazar und Radames begeisterte Ovationen darbrachte.

Leopold Reichert

STRASSBURG: Nun hat sich doch nach langem, wohlbegründetem Zögern die Stadtverwaltung entschlossen, das Theater wieder zu eröffnen, nicht zum mindesten in Rücksicht auf das Personal, dem solange eine Sustentationsgage zugestanden war, wenn es sich zur Verfügung hielte. So war die Sängerschaar ziemlich vollzählig — bis auf den von München übernommenen H. Schützendorf und einige ins Heer eingetretene. Größere Schwierigkeiten machte die Ergänzung des Orchesters, des Chors, und vor allem des fast ganz neu zu bildenden technischen Personals. Allen diesen Schwierigkeiten trotzend, konnte der Intendant Otto (Pfitzner ist für ein Jahr von der Oper beurlaubt) am 10. Januar mit einer trefflich gelungenen

„Fidelio"-Aufführung die Kriegsspielzeit beginnen. Die angenehmste Überraschung des Abends war der neu gewonnene Kapellmeister Otto Klemperer, der sich auch weiterhin als ein ganz hervorragender, von feinstem musikalischen Mitempfinden und einem durch ruhige Klarheit gezügelten Temperament erwies. Nur eine Neigung zum Säuseln dürfte er etwas einschränken. Von sonstigen Neuengagements ist als Gewinn der Bariton Wiesendanger zu nennen, während die ganz überzählig eingetretene dramatische Sängerin Frl. Nissen mit ihrer harten, reizlosen Stimme wenig Freude erweckt und auch der Tenor Kollwitz nur als „Notbetriebssänger" zu betrachten ist. Das Repertoire hat sich allerdings bis jetzt auf die zum eisernsten Bestand gehörigen Werke („Freischütz", „Zauberflöte", „Carmen", „Undine", „Tannhäuser" usw.) beschränkt, und in einer „Meistersinger"-Aufführung seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht, obgleich bei der Fülle von Personal und Dirigenten (außer dem Genannten noch H. Büchel und Fried) nicht das geringste Hindernis besteht, auch einige minder abgespielte, zeitgemäße Werke hervorzuholen. Immerhin beweisen die fast stets ausverkauften Häuser, daß man zufrieden ist, in diesen schweren Zeiten überhaupt sich dem beruhigenden Genuß einer Oper hingeben zu können. Vor allem sieht man weit mehr Uniformen im Theater als in Friedenszeiten! Dr. Gustav Altmann

KONZERT

AMSTERDAM: Die Konzerte des Concertgebouw-Orchesters haben in den letzten Monaten als Höhepunkte Werke von Gustav Mahler gebracht. Unter Mengelberg's Leitung sang Meister Johannes Messchaert die „Kindertotenlieder" und fanden später zwei Wiederholungen des „Lied von der Erde" statt mit Frau Cahier und Otto Wolf als Solisten. Vor einigen Tagen wurde die Dritte Symphonie unter Mitwirkung eines Damenchors der „Afdeeling Amsterdam" von „Toonkunst", eines Knabenchors der „Vereeniging tor Verbetering van den Volkszang" (Leiter H. J. den Hertog) und von Frau de Haan-Manifarges als Altsolistin aufgeführt. Es hat sich hier in Amsterdam eine zahlreiche Mahlergemeinde gebildet, und Mengelberg kann mit Stolz behaupten, daß dies sein Werk ist. Als Mahler noch ganz unbekannt war, hat er ihn jedes Jahr wieder als Dirigent seiner eigenen Werke kommen lassen, und jetzt ist der Sieg errungen: wenn der Name Mahler angezeigt wird, ist der Konzertsaal voll. Schade, daß der Meister selbst das nicht mehr hat erleben dürfen. — Der neue Violinlehrer am Amsterdamer Konservatorium, Alexander Schmuller, trat als Solist mit dem Concertgebouw-Orchester auf und wußte sich mit einem Schlage beliebt zu machen. Er spielte Glazounow, das a-moll von Bach und die Ciacona, letztere zwei ein wenig auf seine und nicht auf Bachs Weise; jedoch ist Schmuller Künstler genug, um nicht zu übertreiben. Man fühlt, daß da einer steht, der das Recht hat, eine eigene Meinung zu haben. — Die Klavierspieler Myra Heß (unter Leitung von Evert Cornelis) und Egon Petri (Dirigent: Cornelis Dopper) ernteten vielen Beifall, erstere mit dem Grieg-Konzert, letzterer mit dem fünften, dem sogenannten Jubiläumskonzert von Saint-Saëns. — Neuheiten gab es wenige; Cornelis brachte die zwei letzten Teile der hier noch nie gespielten Sinfonietta von Max Reger, und Ewald Straeßer aus Köln dirigierte selbst seine Zweite Symphonie, ein flott geschriebenes Werk, das seinem Schöpfer unter den zeitgenössischen Komponisten einen ehrenvollen Platz anweist. — Die „Afdeeling Amsterdam" von „Toonkunst" gab unter Mengelberg's Leitung noch eine Aufführung von Bachs „Weihnachtsoratorium" mit den Damen Noordewier und de Haan und den Herren Louis Dornay und Thomas Denijs als Solisten; eine Woche später gab die „Christelijke Oratoriumvereeniging" unter Johan Schoonderbeek dasselbe Werk, diesmal mit den Solisten Anna Stronck-Kappel, de Haan, Jac. van Kempen und Caro. — Konzerte im kleinen Konzertsaal gab es wenige, aber gerade in den letzten Wochen fangen auch diese Abende an wieder aufzuleben.

Chr. Freyer

BERLIN: Die Gesellschaft der Musikfreunde gab ihr 3. Konzert in der Philharmonie, das zu einem Brahms-Abend ausgestaltet war; er brachte die Akademische Fest-Ouvertüre, das Klavierkonzert in d und die Symphonie in c. Ernst Wendel bewährte sich wieder als ein trefflicher Führer, unter dem unsere Philharmoniker mit eindringlichem Verständnis für die kraftvolle Eigenart der Brahmsschen Musik den Hörern den Aufbau der Sätze, die Entwickelung der Themen, das Gewebe der Stimmführung klarlegten. Gerade wie der Dirigent steht auch Artur Schnabel als Pianist zum Tondichter Brahms in einem innigen Herzensverhältnis; wenn er vor dem Bechsteinflügel sitzt, spürt man nichts mehr von der Sprödigkeit des Brahmsschen Klaviersatzes, alles klingt warm und groß empfunden, festgeschlossen wird die Wechselbeziehung zwischen Klavier und Orchester aufrecht erhalten. Wenn Artur Schnabel Brahms spielt, muß man ihn als reifen Künstler anerkennen. — Für den 9. Symphonieabend der Königlichen Kapelle hatte Richard Strauß eine kleine Symphonie von Haydn, der Abend genannt, angesetzt, eine Tondichtung „Halali" von Friedrich E. Koch, die hier ihre erste Aufführung erlebte, und dann zwei Werke von Brahms, die Variationen über ein Haydnsches Thema sowie die Symphonie in c. Daraus, daß der Dirigent in keiner tieferen Beziehung zur Brahmsschen Musik steht, macht er keinen Hehl, und zu merken war es ja leider diesen Abend deutlich genug; man fühlte ganz genau, wie die Mitglieder des Orchesters die Musik trugen, nicht der Führer, der den Taktstock dazu schwang. Auch der Inhalt der Tondichtung von Koch schien mir in ihrer thematischen Entwickelung, in der Klangwirkung nicht so zur Geltung gebracht, wie es sich der Autor gedacht hatte. Zwischen der Analyse des Programmbuches und dem, was man hörte, klaffte ein weiter Zwiespalt; nicht einmal die Themen, aus denen sich das Ganze entwickelt, schienen mir in der Ausführung plastisch herausgearbeitet. Seine Meinung über das Werk kann man nach dieser Vorführung nicht bilden. — Unter Leitung

von Hans Ailbout, der den zum Heeresdienst eingezogenen Chormeister Max Wiedemann vertritt, gab die Berliner Liedertafel ein Konzert, in dem sie eine Reihe älterer Chorlieder, aber auch viele neue von lebenden Tonsetzern sangesfreudig ihren Hörern vorsang. Karl Kämpfs „1914“ erwarb sich wieder einen Dacapo-Erfolg. Zur Bereicherung des Programms trugen wesentlich die Herren des Berliner Trios (Moritz Mayer-Mahr, Bernhard Dessau und Heinrich Grünfeld) mit dem Vortrag des kleinen Trios op. 11 von Beethoven bei, wie auch das Sängerpaar Hermann und Annie Gura, die einige Sololieder in die Chorstücke einfügten. — Unsere Singakademie hat wie sonst in der Stillen Woche wieder die Passionsmusiken von Bach aufgeführt, die nach dem Evangelium Matthäi am Palmsonntag in der Garnisonkirche und dann am Karfreitag in ihrem Saale, die „Johannispassion“ am Grünen Donnerstag. Wenn auch das letztgenannte Werk niemals die allgemeine Beliebtheit wie die „Matthäuspassion“ erreichen wird, so birgt es doch von dem ersten herb-düsteren Chor an bis zum Schlußchoral so eigenartige Schönheiten, wie das Arioso in Es oder die Arie „Es ist vollbracht“, daß sich die Bach-Freunde stets doch ganz besonders freuen, wenn sie Gelegenheit finden, diese Musik zu hören, und es gebührt dem jetzigen Leiter der Singakademie, Georg Schumann, die Anerkennung dafür, daß er die Aufführung beider Passionsmusiken in der Stillen Woche schon seit einer Reihe von Jahren eingeführt hat. Der Chor und das Philharmonische Orchester sind längst im vollen geistigen Besitze der Bachschen Stimmführung; seine besondere Freude konnte man an den Herren Flemming und Menge aus der Königlichen Kapelle haben, welche die Oboen d'amore und da caccia bliesen; auch die Solisten aus dem Philharmonischen Orchester Thornberg, Harzer und Kern blieben nicht zurück in der Schönheit des Tones und der Stilsicherheit. Georg A. Walter sang den Evangelisten, Anna Stronck-Kappel die Sopranpartieen, Lula Mysz-Gmeiner die Altpartie in der „Matthäuspassion“, Paula Werner-Jensen in der „Johannispassion“, und sie fügten sich mit all ihrem Können sicher in den Rahmen ein. Für die Partie des Christus paßt der Stimmklang und die Vortragsweise des Herrn von Raatz-Brockmann nicht gut; wir sind allerdings durch Messchaert darin verwöhnt. Wunderschön hat der Bassist aber das schon erwähnte Arioso in Es gesungen. Die kleineren Baßpartieen waren Felix Lederer-Prina anvertraut, die Orgel Professor Irrgang, der seine Aufgabe mit feinstem Verständnis löste. E. E. Taubert.

Carl Maria Artz verdient besonderen Dank, weil er neben der Vierten von Brahms die hier einige Zeit lang nicht gespielte herrliche Siebente Symphonie von Bruckner in liebevoller, vor allem klarer und durchsichtiger Ausführung mit Hilfe des Philharmonischen Orchesters uns erschloß; in der Brahmsschen Passacaglia hätte ich noch größere rhythmische Festigkeit und auch mehr Großzügigkeit gewünscht. — Max Fiedler veranstaltete mit seinen Triogenossen Leopold Premyslav und Eugenie Stoltz-Premyslav einen Beethoven-Abend (Trios op. 1 No. 2 und 97, sowie die unvermeidliche Kreutzersonate) mit denkbar größtem künstlerischen Erfolg. Aber der Saal war recht leer; das Publikum ist in diesem Winter eben gar zu sehr mit Beethoven überschüttet worden. Wilhelm Altmann

In seinem 3. Symphoniekonzert mit den Philharmonikern erwarb sich Carl Maria Artz insofern ein Verdienst, als er eine Schöpfung eines heute sicherlich zu Unrecht fast ganz aus unseren Konzertsälen verschwundenen Tonsetzers vorführte: die Symphonie „Lenore“ von Joachim Raff. Das Werk hat nicht bloß reinen geschichtlichen Wert als Beispiel früherer Programmusik — die Bezeichnung „Symphonie“ ist natürlich cum grano salis zu verstehen —, sondern es enthält trotz mancher Schwächen im einzelnen so viel des Schönen, echt Musikalischen, wirklich Empfundenen, dabei auch für die Ausführenden Dankbaren, daß man sich über die merkwürdige Vernachlässigung seines Schöpfers in der Gegenwart einigermaßen wundern muß. Die „Euryanthe“-Ouvertüre und Philipp Rüfers ritterlich-kraftvolle F-dur Symphonie op. 23 bildeten die weiteren Gaben des Abends, an dem sich der Dirigent wieder als tüchtiger Orchesterleiter bewährte, ohne freilich irgendwelche Eigenart zu bekunden. — Max Fiedler gab in seinem 4. (letzten) Symphoniekonzert mit dem Philharmonischen Orchester nur Bekanntes Nach Beethovens „Egmont“-Ouvertüre Brahms Haydn-Variationen und Robert Schumanns C-dur Symphonie. Alles kraftvoll, klar, plastisch und eisern-rhythmisch dargestellt. Unter diesen Vorzügen hatte allerdings die Poesie der Innensätze der Schumannschen Symphonie zu leiden. Eddy Braun spielte Mendelssohns Violinkonzert mit blitzblanker Technik, aber noch recht schlankem Ton. — Das 4. Elitekonzert wurde von Teresa Carreño, Edyth Walker und Heinrich Hensel bestritten. Über die Leistungen dieser Künstler, von denen die Pianistin den Löwenanteil des Erfolges davontrug, ist Neues nicht zu sagen. Interessant war die Wiedergabe der Urfassung der Gralserzählung aus „Lohengrin“, von der 56 Takte nach der Weimarer Erstaufführung gestrichen wurden. Wagner wußte wohl, was er tat; denn die jetzige Fassung, die mit den Worten schließt: „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt“, verlöre an dramatischer Schlagkraft und Wirkung unbedingt durch die nachfolgende etwas langatmige Erzählung. — Im 26. Sonntagskonzert des Blüthner-Orchesters spielte Celeste Chop-Groenevelt das Lisztsche Es-dur Konzert mit Hingabe, schwungvoll und technisch tadellos, aber ohne jenen virtuosen Schmiß, der zur restlosen Darstellung gerade dieses Werkes nun einmal notwendig ist. Bruno Weyersberg hätte bei der Begleitung viel mehr abdämpfen müssen, im übrigen erwies er sich als routinierter Dirigent. Willy Renz

Max Pauer spielte an seinem 2. Klavierabend zwei große Werke: Konzert für Orgel d-moll von W. F. Bach in der Übertragung von M. v. Zadora, die Wandererphantasie von Schubert und viele kleine Stücke — im ganzen ein Programm mit geringem Gleichgewicht. Solches ist aber bei großzügigen Konzertabenden erstes Erfordernis. Stil des Programms, das ist der Stil des Spielers. Auch Pauers Persönlichkeit mangelt das nötige Gleichgewicht. Er ist ein erster Pianist, wenn

man sein ungeheures Können bedenkt. Daß alles bei ihm — herauskommt, daß nichts versagt, darüber wundert man sich nicht mehr, wenn man ihn auch nur fünf Minuten gehört hat. Weil er vielleicht der Solideste unter den Soliden ist. Seine Kunst ist Arbeit — und schönes Empfinden. Aber er versinkt zu sehr in der Empfindung, sein Spiel ist ein ewiges Improvisieren, es könnte alles auch anders kommen: so sehr träumt er über die wichtigsten Einschnitte hinüber. Da ist wieder einmal der Fall eines Künstlers, den die Welt mit gerechter Verteilung von Bewunderung und Kühle behandelt. — Albert Stoeßel gab sich in seinem letzten Konzert etwas persönlicher als in seinem ersten. Besonders in Bruchs g-moll Konzert zeigte er neben seiner brillanten, wenn auch etwas rohen Technik sein starkes Temperament. Aber Temperament und Technik wird er mit reinerer Kultur tränken müssen, wenn er auf feinfühlige und geübte Hörer Eindruck machen will. Dann werden auch seine Kompositionen, von denen wir diesmal eine sehr edle Serenade zu hören bekamen, geschmackvoller werden. — Lassalle Spier ist ein begabter Pianist. Er hat Vibration, eine der selteneren Gaben, und Kraft. Er muß nur noch mehr aus sich herausgehen; manchmal ist er so ängstlich, daß er durch Fehlgriff den halbwegs gewonnenen Eindruck verdirbt. Das wird mit der Zeit schon besser werden. Mit Kompositionen sollte er aber, in Berlin wenigstens, zurückhaltend sein, wenngleich seinen Stücken Formgefühl nicht abzusprechen ist. — Wilhelm Backhaus hatte einen glänzenden Abend. Er spielte nur kleine Stücke — und so kam sein ganzes Genie zur Geltung: seine unübertreffliche handwerkliche Fertigkeit, die eben, als Kunstgewerbe gewissermaßen, alle ähnliche Pianistik übertrifft. Man weiß einfach nicht, wie eine solche letzte, gesunde Bravour des Spiels noch zu überbieten wäre. Die Hauptnummer des Konzerts bildeten Brahms' Variationen über ein Thema von Paganini. Ich sagte, er spielte nur kleine Stücke. Da sich dieses ungemein herrliche Werk aus kleinen Köstlichkeiten zusammensetzt, so war die Darbietung dieses Stückes eine unvergleichliche Leistung. Solche Programme liegen Backhaus: so wie das letzte Mal möchte man ihn öfter hören. Arno Nadel

Im Klavierabend von Xaver Scharwenka mußten drei neue Klavierwerke dieses Meisters, die Martha Siebold zur Uraufführung bringen sollte, wegen Krankheit der Künstlerin wegfallen. Was Scharwenka dann in dem programmäßig vorgesehenen Teile in Stücken von Chopin und Schumann bot, bestätigte seinen Ruf eines bedeutenden Pianisten von neuem. Er spielte frisch und elastisch wie ein Jüngling, und man hatte den seltenen Genuß, einem ganzen Künstler zuzuhören. — Als tüchtigen Pianisten und guten Musiker muß man auch Gustav Illmer ansprechen. Ihm ist ein ausgeprägtes Gefühl für Rhythmus eigen, was besonders der fis-moll Sonate von Schumann zugute kam. Die wahre Poesie dieser Romantik will sich ihm freilich noch nicht so ganz offenbaren. Er spielte mit Richard Burmeister eine Bearbeitung desselben für zwei Klaviere (Orgel-Phantasie und Fuge in g-moll von J. S. Bach). Über ein wirklich ideales Zusammenspiel konnte man aber nicht quittieren. — Das Harmonium findet immer mehr Verehrer. Als ausgezeichneter Beherrscher des „Kunstharmoniums" stellte sich Fritz Ohrmann vor. Den besten Eindruck machten in seiner Interpretation Werke von Sigfrid Karg-Elert und Karl Kämpf. Das mitwirkende Quartett: Gertrud Steiner-Rothstein (Violine), Helene Croner (Violine), Max Henning (Viola), Fritz Becker (Cello) ließ es manchmal an der Präzision und absoluten Sauberkeit fehlen. — Elisabeth Ohlhoff erfreute ihre zahlreichen Zuhörer wieder mit ihrem schönen Mezzosopran. Leider reichte ihr Ausdrucksvermögen im Eichendorffschen Liederkreis von Schumann an vielen Stellen nicht aus, sondern blieb an der Oberfläche haften. Einen guten Begleiter hatte sie in Hans Oppenheim, der sich nur gar zuviel Reserve auferlegte, so daß er stellenweise in Säuseln geriet. Den richtigen Schumann-Ton schlug er in der „Mondnacht" an. — Die Pianistin Mary Wurm erfreute durch den Vortrag der Phantasiestücke von Schumann. Sie spielte sie mit unantastbarer Technik ganz im Stile des Komponisten und höchst poesievoll. Auch als Komponistin schnitt sie gut ab. Da waren u. a. ein Scherzo, eine Gigue und eine Etüde von nicht alltäglicher Natur. — Bei dem Pianisten Mark Günzburg kann man anerkennend eigentlich nur von der Technik sprechen. Was er da an blendenden Oktaven und Feuerwerk aller Art hinlegt, ist staunenerregend. Sonst geht seine Darstellung bei aller Mühe, die er sich gibt, nicht in die Tiefe, und er entläßt uns unüberzeugt von dem poetischen Gehalt des dargestellten Kunstwerkes. Er trug auch Stücke auf dem Meisterharmonium „Dominator" vor. An zwei Kompositionen von mittelmäßigem Wert von Rudolf Schartel zeigte er große Gewandtheit, wenn auch seine ganze Art zu registrieren und die Expression zu behandeln etwas Stoßweises hat und dadurch sein Spiel reichlich nervös erscheinen läßt. — Der Pianist Birger Hammer machte bei seinem Norwegischen Abend auf den Komponisten Alf Hurum aufmerksam, dessen Sachen wohl wert waren, gehört zu werden. Er spielte eine Phantasie und mit dem Geiger Florizel von Reuter eine Sonate in d-moll. Es steckt entschieden Talent in diesen Arbeiten. Das thematisch prägnante Material ist mit Überzeugung formvollendet verarbeitet. Die Stücke von Agathe Backer-Gröndahl waren weniger bedeutend. Max Mensing sang dann noch mit etwas flacher Tongebung Lieder von dem die anderen freilich in Schatten stellenden Sinding. — Im Theater am Bülowplatz hatte man Gelegenheit, die Wirkung intimer Kammermusik zu beobachten Es spielten Artur Schnabel (Klavier) und Karl Flesch (Violine). Man kann nur sagen, daß sich der Raum auch für diese Art der Musik vortrefflich eignet. Die Holztäfelung scheint der Akustik sehr günstig zu sein. Die beiden Künstler spielten in ihrer meisterhaften Art die Frühlingssonate von Beethoven, die C-dur Phantasie (Sei mir gegrüßt) von Schubert und Solostücke von Brahms und Bach. — Felix Robert Mendelssohn (Cello) und Mischa Levizki (Klavier) spielten Sonaten von Beethoven, Brahms und Strauß. Sie sind beide trotz ihrer Jugend schon sattelfeste Kammermusikspieler, mit denen man wegen technischer Kleinigkeiten nicht rechten will. Aber der Vergleich mit ausgereiften

Künstlern, von denen man gerade diese Meisterwerke so oft vollendet gehört hat, liegt zu nahe und muß natürlich besonders in geistiger Beziehung zuungunsten der beiden Debütanten ausfallen. Emil Thilo

Nur in geringem Maße vermochte Hedwig Schneider an ihrem Liederabend von ihrer künstlerischen Mission zu überzeugen. Am besten gelangen ihr noch die teilweise schwierigen Läufe aus Händels Jubal-Arie, deren Ausführung auf fleißiges Arbeiten schließen ließ; dagegen waren Vokalisation und Tongebung, namentlich in der höheren Mittellage, recht mangelhaft, ebenso mit wenigen Ausnahmen steif und unbeholfen der Vortrag, am schlimmsten aber die Intonation, die streckenweise dem Ohr Arges zumutete. Trotzdem muß festgestellt werden, daß das Material der Dame an und für sich wertvoll ist. — In seinem 25. Sonntagskonzert brachte das Blüthner-Orchester zwei Orchesterstücke von Philipp Rüfer zu Gehör, die trotz der verhältnismäßig niedrigen Opuszahl 22 als neu auf dem Programm verzeichnet waren. Beide Stücke tragen deutlich den Stempel jugendlichen Schaffens; das Adagio zeigt mit seiner weichen Melodik einen starken Mendelssohnschen Einschlag, während das kunstvolle Scherzo selbständigere Züge trägt; da beide Stücke von routinierter Hand geschrieben sind und gut klingen, fanden sie vielen Beifall. Als Solisten boten Johannes Bischoff mit Wotans Abschied angenehme Abwechslung, während der Vortrag von Mozarts D-dur Violinkonzert durch Lilli Tischer doch noch recht nach der Studierstube schmeckte. Mit Strauß' „Tod und Verklärung" bot das Orchester am Schluß des Programms eine sehr tüchtige Leistung; Karl Alwin, der Dirigent des Abends, zeigte sich hier viel besser beschlagen als bei Wagner, Mozart und — Weber. — Den Geschwistern Käthe und Wilhelm Heinemann ist gemeinsam eine in ihren Vorträgen deutlich erkennbare solide musikalische Erziehung. Sie haben beide fleißige Studien hinter sich, die bei beiden schon jetzt erfreuliche Resultate gezeitigt haben, wenn auch beide zurzeit noch nicht ganz imstande sind, den Eindruck des Schülerhaften in ihren Leistungen zu verwischen. Der talentvollere scheint mir der Geiger zu sein, der viel Seele und gutes musikalisches Empfinden in seinen Vortrag zu legen wußte, während die Pianistin trotz technischer Vorgeschrittenheit doch mehr den Eindruck mechanischer Anerzogenheit als selbständigen Schaffens erweckte. In beiden steckt aber zweifellos das Zeug zu zwei tüchtigen Künstlern für später. — Überwiegend günstigen Eindruck hinterließen die Gesangsleistungen der Mezzosopranistin Gertrude Benas. Die Stimme ist nicht das Beste an ihr, — das ist eigentlich ein stolzes Lob; denn es schließt die Voraussetzung ein, daß sie einem von Natur nicht allzu bestechenden Organ durch Fleiß und Schulung manches abgerungen hat. Ein deutliches Beispiel hierfür bot die Rossini'sche „Semiramis"-Arie, in der neben unfertigen Trillern und gewischten Passagen eine Anzahl brillanter und überraschend geschmeidiger Läufe auftrat. Von musikalischem Verständnis und empfindungsreichem Musiksinn zeugte meist ihr Vortrag mit einem oft und geschickt verwendeten piano, der noch besser gewirkt hätte, wenn er nicht durch kleine Äußerlichkeiten der Haltung hie und da beeinträchtigt worden wäre. Als zuverlässiger Begleiter bewährte sich Leopold Spielmann. — Elsa Wahls Liederabend fing verheißungsvoll an. Nachdem sie in Schuberts „Aufenthalt" dem Orkus einige unglückliche Lampenfiebertöne geopfert hatte, trug sie die übrigen Schubertschen Lieder recht anerkennenswert vor, mit kleiner, aber weicher, angenehm timbrierter Mezzosopranstimme, die ihre schönsten Töne in der Höhe hat. Ich schreibe das absichtlich, weil auf dem Programm vorsorglicherweise stand: „Altistin." Leider wendete sich das Blatt in der späteren Brahms-Nummer recht zum Ungünstigen. Nicht daß ihr die gedankentiefe Weise von Brahms geistig unerfaßbar gewesen wäre, im Gegenteil, im Vortrag befriedigte sie auch hier vollkommen, aber tonlich und tonbildnerisch zeigten sich hier, ganz besonders in dem fast immer mißglückten Ansatz im piano, noch verschiedene Mängel. Eddy Braun spendete technisch sichere Vorträge auf der Geige. Sein Ton ist noch ebenso klein wie früher und wird nie ausgiebiger werden, solange der Künstler nicht seine jetzige steifarmige, handgelenklose Strichmethode aufgibt. Emil Liepe

Der IV. (letzte) Kammermusik-Abend des Heß-Quartetts brachte u. a. das Oktett für vier Violinen, zwei Bratschen, zwei Celli, in Es, op. 20, von Mendelssohn. Zur Mitwirkung waren herangezogen Franz von Mendelssohn, Georg Kuhlenkampff-Post (Violine), Hjalmar von Dameck (Viola) und Fritz Espenhahn (Cello). Diese flüssige, dabei straff-rhythmische Kunst des melodieenreichen Mendelssohn wirkte geradezu herzerfrischend. — Marta Oldenburg hörte ich Brahmssche Lieder singen. War schon deren vortragliche Gestaltung oft recht mangelhaft, so fiel es um so mehr auf, daß auch in gesangstechnischer Hinsicht vielfache Ausstellungen zu machen waren, die bei gewissenhafterem Studium unbedingt zu vermeiden gewesen wären. Die Stimme kam nicht frei heraus. Auch etliche Intonationsschwankungen bei frei einsetzenden Vorhalten sind zu verbuchen, die keinen sonderlich günstigen Schluß zulassen auf ihre rein musikalischen Eigenschaften. Sollten alle diese Fatalitäten durch eine merkliche Indisposition verschuldet sein, so wäre das sehr angenehm für die junge Dame, und ich stände nicht an, mein Urteil späterhin zu revidieren. Ludwig Schütz begleitete unter zu reichlicher Zuhilfenahme des Pedals. Die Benutzung dieses empfindsamen Instrumentes erheischt eine viel größere Übung und mehr harmonisches Gefühl als die Art seiner Begleitung erkennen ließ. — Der Zufall brachte in ganz kurzen Abständen die Gelegenheit, die drei hanseatischen Generalissimi im reichshauptstädtischen Musikbetriebe als Dirigenten zu begrüßen. Hausegger und Wendel sind ja ständige Gäste. Zu ihnen gesellte sich unlängst Wilhelm Furtwängler, der Lübecker „Tonangeber"; Hedwig Francillo-Kauffmann, Sydney Biden (Bariton) und Waldemar Meyer (Viol.) wirkten mit. Letzterer spielte in völlig unzureichender Weise Mendelssohns e-moll Konzert. Überdies war die Begleitung stellenweis zu stark. Das trug auch eben nicht dazu bei, den Eindruck zu heben.

Die Sängerin zeigte ihre Künste im Koloratur-Gesang in der großen Arie „Il pensieroso", mit obligater Flöte, von Händel und in der Scena ed Aria: „E strano aus ‚Traviata'". Die Stimmenkultur der Sängerin ist phänomenal. Bidens sympathischer Bariton kam in Beethovens „An die Hoffnung", in der wundervollen Instrumentation Felix Mottls, die so ganz dem Stil des Meisters homogen empfunden und erdacht ist, zu wirksamer Geltung. Furtwängler, der schon in diesen Begleitungen in allem zeigte, daß er ein hochintelligenter Stabführer ist, der es versteht, dem Orchester seine Wünsche völlig zu suggerieren, leistete mit der glänzenden, fein durchdachten Interpretation von Glucks „Alceste"-Ouvertüre, Beethovens „Leonore"-Ouvertüre No. III, op. 72 und Richard Straußens einziger wahrhaft „Symphonischen Dichtung" (die wohl alle Zeiten überdauern kann) — ich meine „Tod und Verklärung" — entschieden Außergewöhnliches. Das entsprach alles so sehr meinem Ideale dieser drei Werke, daß ich nicht umhin kann, Furtwängler schon nach diesem einmaligen Hören und Sehen in die erste Reihe unserer jüngeren Dirigentengeneration zu stellen. — Anna von Gabain brachte Werke von Joseph Haas, August Reuß und Hugo Daffner zur Erstaufführung. Des ersteren „Gespenster", op. 34, ist ein impressionistisch empfundenes und mit klaviertechnischem wie harmonischem Raffinement komponiertes dreiteiliges Werk, das seine Wirkung kaum jemals verfehlen wird. Gespielt wurde es recht gewandt und sicher von Ernst Günther v. Clere, einem Schüler der Konzertgeberin. Reuß' op. 22, „Landsommertage. Sieben Variationen über ein eigenes Thema aus der Oper: ‚Herzog Philipps Brautfahrt'" ist doch wohl besser gemeint als geraten. Es macht einen nicht üblen Eindruck in kompositionstechnischer Hinsicht, doch effektiv wirkt es weniger eindrucksvoll. Außerdem hätte es klarer gespielt werden müssen. Die beschließende „Sonate", op. 15 in B von Daffner ist mir ein — Rätsel. Wie man dergleichen spielen kann, ist mir ebenso rätselhaft. Ganz und gar Papiermusik. Da mögen derlei imitatorische Verzerrungen immerhin noch harmloser erscheinen. Aber in Wahrheit, da muß ich sagen: „Dunkel ist deiner Rede Sinn." Und da ich's nicht verstand — ging ich eben von dannen, noch ehe der letzte „Satz" mir neue Rätsel aufgeben konnte.

Carl Robert Blum

BRAUNSCHWEIG: Der Krieg bewirkte auf musikalischem Gebiete die lange vergebens erstrebte Gesundung; das erwünschte „non multa. sed multum" wurde mit einem Schlage erreicht, C. Pohlig führte Beethovens Symphonieen von No. 4 bis 7 so erfolgreich weiter, daß viele Kunstfreunde an der geschlossenen Kasse des Hoftheaters umkehren mußten: diese Tatsache hatte niemand für möglich gehalten. Er dirigierte alles auswendig und verlieh den Werken auch mit der durch den Krieg geschwächten Hofkapelle eine solche Ausdruckskraft, daß sie wie Offenbarungen wirkten. Der „Verein für Kammermusik" (Frl. E. Knoche, Hans Mühlfeld und A. Bieler) schloß seine fünf Konzerte mit einem Beethoven-Abend (Sonate für Violine c-moll, für Cello A-dur und Klaviertrio op. 97). Br. Koch erwarb sich mit Kurt Gorn in einem Hugo Wolf-Liederabende den Dank einer großen Zuhörerschaft. A. Therig führte mit dem Bach-Verein unter Mitwirkung von Marg. Elb-Magdeburg, R. Settekorn hier und der Hofkapelle Brahms' „Requiem" erfolgreich auf. Prof. Rüdel, unterstützt vom Domorganisten K. Gorn, ist mit dem Berliner Domchor hier ebenso willkommen wie Heinr. Hensel-Hamburg und A. Dillmann-München mit ihren Wagner-Vorträgen. Durch Wohltätigkeitskonzerte linderte die Kunst auch hier viele vom Kriege geschlagene Wunden.

Ernst Stier

BREMEN: Beethovens A-dur Symphonie, meisterhaft von Ernst Wendel interpretiert, und Mozarts „Maurerische Trauermusik" bildeten die Hauptorchesterwerke des 2. Philharmonischen Konzerts. Neu für uns war die Solistin Kläre Dux, die mit zwei Arien von Gluck, „Ihr Götter ew'ger Nacht" aus Alceste und „Endlich soll mir erblüh'n", sowie mit den Klärchenliedern aus „Egmont", „Die Trommel gerührt" und „Freudvoll und leidvoll" die Herzen der Hörer gewann. — Das 3. Konzert bot eine schwungvolle Wiedergabe der „Eroica" und fein detaillierte Ausarbeitungen von Wagners „Faust"-Ouvertüre, des „Siegfried"-Idylls und der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer".

Prof. Dr. Vopel

DÜSSELDORF: Das 5. große Orchesterkonzert unter Karl Panzner brachte als Neuheit die Siebente Symphonie von Bruckner (in E-dur) zu einer hervorragend schönen, eindrucksvollen und großzügigen Ausdeutung. Als Solistin trat Hedwig Schöll mit Mozarts Krönungskonzert auf, ohne mit ihrem zu farblosen Spiel einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Das 3. Konzert des Musikvereins machte uns mit W. Bergers neuem Werke „An die großen Toten" für gemischten Chor und großes Orchester bekannt, das in seiner knappen Fassung, seinem wirksamen Aufbau und mit seinem fesselnden Inhalt in klarer, gewählter Ausdrucksweise als schätzenswerte Bereicherung der einschlägigen Literatur anzusprechen ist. Adolf Busch bestätigte als Solist aufs neue seinen Ruf als glänzender Vertreter des Violinkonzertes von Brahms und wurde gebührend gefeiert. In der „Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen" veranstaltete Prof. Julius Buths einen hochinteressanten Bach-Abend, indem er eine reiche Auswahl von Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier auf dem Cembalo vortrug und vorher die Eigenart und Behandlung des neu konstruierten Bach-Instrumentes erklärte. Ebenda gab ferner Elly Ney van Hoogstraten einen Klavierabend, dessen temperamentvolle Darbietungen in der Wiedergabe der Sonate op. 57 von Beethoven und den Brahms-Interpretationen gipfelten. Das Rheinische Trio (Wilhelm König, Josef Klein und Karl Klein) spielte mit bekannter Gediegenheit Beethovens Es-dur aus op. 70 und Brahms' c-moll Trio op. 101. In einem großen Einführungskonzert des Hofkonzertmeisters Julian Gumpert sang Therese Funk mit teilweise gutem Gelingen und sympathischer Stimme u. a. neuere Lieder von Mayerhoff (Im Feld des Morgens früh), Hans

Hermann und Hans Haym. Wenig erfreute die stillose Wiedergabe der Beethovenschen Kreutzer-Sonate für Klavier und Violine durch Ernst Potthof und Julian Gumpert; noch weniger sprach das Klavierspiel des Erstgenannten an, der auch mit seinen phrasenreichen Klavierstücken „Nachtstück“ op. 13 und Walzer op. 12 No. 2 nicht zu erwärmen wußte. — Es kann nicht übersehen werden, daß unser Musikleben gerade in diesem Kriegswinter außerordentlich viel Ungewöhnliches bietet und daß insbesondere auf dem Gebiet der ernsten Konzertmusik eigenartige Vortragsfolgen immer aufs neue um die Gunst der musikliebenden Gemeinde werben. Die Wagner-Interpretationen von Dr. Dillmann am Flügel, seine nicht weniger großzügigen Begleitungen zu Hensels prächtigen Gesangsvorträgen aus Wagner-Werken wurden im ausverkauften Saale begeistert aufgenommen. Karl Panzners sechstes Orchesterkonzert brachte als seltene Gaben das Doppelkonzert für Violine und Cello mit Orchester von Brahms, das Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester von Beethoven. Als Solisten bewährten sich ausgezeichnet: Wilhelm König (Klavier), Josef Klein (Violine) und Karl Klein (Cello). Ganz ausgezeichnet war die Wiedergabe der Haydnschen Militärsymphonie, mit der Panzner seine untrügliche Beherrschung jeden Stils aufs neue offenbarte. Dann gab das Düsseldorfer Konservatorium Julius Buths und Dr. Neitzel ein Konzert zum Besten notleidender Berufsgenossen; hier das interessante Programm: Konzert d-moll von Bach für drei Klaviere, delikat gespielt von den Pianisten Emil Eckert, Hubert Flohr, Wilhelm König, Schumanns Klavierquintett, temperamentvoll ausgeführt von Julius Buths, Otto Reibold, J. Klein, Friedrich Schnabel und K. Klein, Introduktion, Passacaglia und Fuge (h-moll) für zwei Klaviere von Reger, mit technischer und musikalischer Meisterschaft gespielt von J. Buths und Otto Neitzel. Auch Burmesters Abend, der u. a. die A-dur Violinklaviersonate von Brahms brachte, Bruchs g-moll Konzert und neue Bearbeitungen klassischer Stücke für Violine, verdient durch die hohe Künstlerschaft, mit der der große deutsche Geiger und sein unvergleichlicher Begleiter Emeric Kris beispiellosen Beifall errangen, erwähnt zu werden.

A. Eccarius-Sieber

ESSEN: Von Konzerten ist diesmal nicht viel zu berichten. Im Musikverein hörten wir Beethovens Vierte Symphonie, als in dieser Zeit wohltuendes Idyll, und mußten dafür auch die merkwürdige Verbindung hinnehmen, die Botho Sigwart und Ludwig Wüllner glaubten, gegen den 24. Gesang der „Ilias“ schließen zu sollen. In einem Sonderkonzert des genannten Vereins erlebte ein Klavierquartett in fis-moll unseres Mitbürgers Ludwig Riemann seine Uraufführung, das mir in Erfindung, Harmonik und Form sehr gelobt wird. An einem weiteren Abend spielte das Ehepaar Kwast prachtvoll auf zwei Klavieren. Aus den Symphoniekonzerten ist der geistvollen Wiedergabe des Lisztschen Totentanzes durch Otto Neitzel zu gedenken und der Aufführung von Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit“, wobei der sonst auf ästhetische Reinlichkeit haltende Komponist doch erheblich daneben gegriffen hat. Symphonischer Patriotismus oder patriotische Symphonik gerät nur ganz selten gut — ein ehrliches Potpourri ist da schon besser. — Das wichtigste musikalische Ereignis dieser Wochen ist für uns die Verpflichtung Hermann Abendroths nach Köln zur Nachfolge Steinbachs. Es wird schwer halten, für ihn einen Ersatz zu finden, der die Eigenschaften des glänzenden Dirigenten, tüchtigen, klardenkenden Organisators und geschickten Diplomaten in gleicher Weise vereinigt. Und ich bin gespannt, ob auch Köln ihn lange wird halten können, denn auf einen Kopf wie diesen dürften die Hoftheater bald aufmerksam werden. Um seinen hiesigen Posten hat natürlich ein großes Wettrennen eingesetzt, doch sind alle Hoffnungen vorerst ohne Aussicht auf Erfüllung. Denn Prof. Witte und Abendroth werden sich in die musikalische Arbeit des nächsten Winters teilen. Inzwischen wird man in Ruhe suchen und mit Bedacht wählen, denn wir können nur eine Kraft ersten Ranges gebrauchen.

Max Hehemann

HEIDELBERG: Der Bach-Verein unter Philipp Wolfrums Führung erledigte seine geplanten sechs Konzerte bereits Ende Februar. Trotz ungünstiger Zeitverhältnisse gelang es wieder, den Aufführungen jene Eigenschaften zu sichern, die ihren langjährigen guten Ruf begründeten. Das 4. Konzert wurde mit Wolfrums pietätvoller Bearbeitung von J. S. Bachs Sonate für zwei Geigenchöre und Orgel eröffnet. In Händels Konzert op. 4 No. 4 (F-dur) legitimierte sich Oskar Deffner-Heidelberg als Organist mit ausgereifter Technik und frappierender Registrierkunst. Anna Stronck-Kappel sang mit hervorragendem Können und Verstehen die schwierige Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ von J. S. Bach, der sie noch einige der Weihnachtslieder von P. Cornelius folgen ließ, die Wolfrum mit feinem Geschmack auf der Orgel begleitete. Die von Jos. Rheinberger aus den „Salzburger Gradualien“ zusammengestellte Mozartsche Sonate für Orgel, Geigen und Baß (C-dur) und das stimmungsvolle „Te Deum laudamus“ (op. 28) für Streichorchester und Orgel von Sgambati (als Erinnerung an den Todestag des Komponisten) vervollständigten das höchst interessante Programm. — Im 5. Konzert stand Max Reger im Vordergrund. Mit der „Vaterländischen Ouvertüre“, die unter seiner Leitung hinreißend und gewaltig wirkte, legte er sein patriotisches Glaubensbekenntnis nieder. Die glanzvolle Orchesternummer dürfte in den kommenden Tagen noch dankbare Verwendung finden. Als von klassischem Geiste durchweht erwies sich Regers neues Werk „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart“. In zwei dreiklavierigen Konzerten von J. S. Bach und Mozart machten sich neben Martha Lawaczeck die Herren Reger, Wolfrum und Voß verdient. Den Beschluß der Konzertreihe bildete Händels „Judas Makkabäus“ in Chrysanders Bearbeitung. Wie kein anderes dürfte dies Oratorium, dessen Thema „Krieg und Sieg“ lautet, für die gegenwärtige Zeit passend erscheinen. Emma Schick-Mannheim und Johanna Kiß-Berlin hatten die Sopran- und Alt-Soli inne, Karl Hofmüller-Straßburg und Th. Denys-

Haag bewährten sich als Vertreter des Tenor- und Baßparts. Cembalo und Orgel wurden stilvoll von P. Radig und O. Deffner gespielt. Sehr gut verhielt sich wieder der stattliche Chor. — Drei wertvolle „Abende" veranstalteten Otto Voß und Fritz Hirt (von der Heidelberger „Akademie") durch die geistreiche Wiedergabe der sämtlichen Beethovenschen Sonaten für Klavier und Violine, deren Reinertrag dem Allgemeinen Deutschen Musikverein zur Unterstützung notleidender Musiker zugeführt wurde. In ebenso dankenswerter Weise stellte sich der „Heidelberger Liederkranz" (Leiter: C. Weidt) unter Mitwirkung von Frl. S. Weinreiter mit Werken von Schubert, Schumann, Silcher, Weber, Ferd. Langer, Podbertsky, Kremser, Lassen, Loewe usw. und der „Terzett-Abend" von Frau L. Lobstein, Frl. Erdmannsdörffer und Frl. Poppen — am Flügel: Philipp Wolfrum — mit Tonsätzen von Neukomm, Haydn, Schumann, Bargiel, Brahms usw. in den vaterländischen Dienst. K. A. Krauß

KARLSRUHE: Ein Beethoven-Abend des Großherzoglichen Hoforchesters brachte neben einer musikalisch hoch zu bewertenden und technisch — bis auf einige nicht ganz rein intonierte Bläserstellen und die manchmal fast zu mächtige Kraftentfaltung der Blechbläser — sehr befriedigende Wiedergabe der „Eroica" den Feierlichen Marsch aus den „Ruinen von Athen" sowie die dritte „Leonoren"-Ouvertüre, letztere in zugvoller, packender Ausführung und technischer Sauberkeit; Alfred Lorentz leitete den Orchesterkörper mit unbedingter Zuverlässigkeit. Der Heldentenor der Hofbühne, W. Schöffel, sang mehrere von F. Mottl instrumentierte Lieder, und Hertha Jay-Seldeneck erspielte sich mit den beiden Violinromanzen einen hübschen Erfolg. — Der Bach-Verein sang in seinem 1. Winterkonzert zwei Bachsche Kantaten und verschiedene Sätze von Mozart, alles in stilvoller und klangschöner Durchführung unter Max Brauers verständiger Leitung. — Liederhalle und Lehrergesangverein, von Ludwig Baumann gut vorbereitet und sicher geführt, verhalfen der nicht gerade sehr tiefgründigen, aber dankbar geschriebenen und sowohl im chorischen, wie solistischen und instrumentalen Teil (erste Kräfte der Hofoper und Hoforchester) wirkungsvoll wiedergegebenen Konzertkantate „Aus Deutschlands großer Zeit" von E. H. Seyffardt zu einem lebhaften Erfolg. Wilhem Backhaus spielte in einem Beethoven-Abend vier Sonaten des Meisters, darunter die großen op. 57, op. 101 und op. 111 mit vollendeter Künstlerschaft. Erwähnenswert ist, daß der Ertrag sämtlicher Konzerte der Kriegshilfe zufließt. — Das 3. „Vaterländische Konzert" des Hoforchesters enthielt Kloses „Festzug", Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit" und Ph. Wolfrums „Kriegerische Marschrhythmen", Werke mit ansprechenden Einzelheiten, die aber trotz guter Ausführung unter A. Lorentz' und Ph. Wolfrums Leitung keine tieferen Eindrücke hinterließen. Amelie Klose spielte gewandt und musikalisch vornehm das interessante, aber nicht gerade dankbare B-dur Klavierkonzert von Weismann, und Hans Siewert sang einige weniger tiefgründige als wohlklingende und famos instrumentierte Kriegslieder von A. Lorentz. Der Bach-Verein brachte unter Max Brauers Führung Brahms' „Deutsches Requiem" und F. Kiels Orchesterchor „Es gibt so bange Zeiten" erfolgreich zu Gehör. Hohe künstlerische Bedeutung kommt den von Heinrich Ordenstein im Verein mit hiesigen Kunstkräften veranstalteten Aufführungen Beethovenscher Kammermusikwerke zu. Die vier ersten Abende brachten in ganz ausgezeichneter Ausführung Sonaten und Trios für Streichinstrumente und Klavier, darunter manches selten gehörte Tonwerk. Zwei Klavierabende vermittelten die Bekanntschaft mit dem blinden Pianisten Ludwig Kühn, dessen ganz hervorragendes Können berechtigtes Aufsehen erregte. Technisch völlig einwandfrei, tief musikalisch und mit stark persönlichem Einschlag spielte der junge Künstler, der jetzt schon zu den Berufenen gehört, Werke von Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Chopin. Der Ertrag aller Konzerte kommt der Kriegshilfe zugute.

Franz Zureich

KIEL: Die schwere Not der Zeit hat unserem altehrwürdigen Kieler Gesangverein, der schon längere Jahre um seine Existenz schwer zu ringen hatte, den Todesstoß versetzt. Das alte und Jahrzehnte hindurch vornehmste Sängerinstitut unserer Stadt, das namentlich unter der Leitung Hermann Stanges sich um die Förderung des musikalischen Lebens in unserer meerumschlungenen Nordmark hohes Verdienst erworben hat, löste sich auf, um, wie es scheint, dem tatkräftigen „Verein der Musikfreunde" sein geistiges Erbe zu überlassen. Dieser neue, noch junge Verein ist unter den größeren Konzertinstituten der Stadt das einzige, das in dieser neuen, von Krieg und Kriegsgeschrei erfüllten und beeinflußten Konzertperiode seine Tätigkeit in nahezu vollem Umfange aufgenommen hat, nicht zum letzten infolge der ungewöhnlichen Arbeitskraft und unermüdlichen Tätigkeit seines Dirigenten, des jungen Universitäts-Musikdirektors Dr. Ernst Kunsemüller. Seit dem 13. September v. J. veranstaltete dieser allsonntäglich zu wohltätigen Zwecken Kirchenmusiken, bisher 14 an der Zahl in der Nikolaikirche und erwies sich bei dieser Gelegenheit als vielgewandter Bach-Spieler. Ihm zur Seite traten gesangs- und instrumentalsolistische Kräfte, von denen Frida Beckershaus (Alt), Karl Reitz (Violine), Anna Stuhr (Sopran) und Albert Keller in erster Linie genannt sein mögen. Übrigens hat sich auch in anderen Gotteshäusern unserer Stadt die musica sacra in den Dienst der Wohltätigkeit und Kriegshilfe gestellt, so in St. Jürgen unter Musikdirektor Heinrich Johannsen, in der Lutherkirche (Richard Schmidt), Johanneskirche (Gustav Stolz), Hasseer-Kirche (Heinrich Sieman) und Heiligengeistkirche (W. Orthmann). Außer den Kirchenmusiken veranstaltete Ernst Kunsemüller mehrere Kammermusiken und Volkskonzerte mit klassischen und modern gehaltenen Programmen und leitete außerdem zugunsten seiner Orchestermitglieder einen Wagner- und einen Beethoven-Abend, gelegentlich dessen Heinrich Bandler aus Hamburg sich mit dem Violinkonzert einen großen, ehrlichen Erfolg erspielte. — Der St. Nikolaichor (Dirigent H. D. Först) und der Kieler Lehrergesangverein brachten je ein

gelungenes Kirchenkonzert, während von Veranstaltungen solistischer Kräfte das Wohltätigkeitskonzert Willy Burmesters, sowie der Liederabende der Frau Götze, gleichfalls im Dienste der Kriegshilfe, und derjenige unseres einheimischen Lautensängers Rolf Rueff genannt zu werden verdienen. Willy Orthmann

KÖLN: Das 8. Gürzenichkonzert war das schwächstbesuchte der Saison, und sogar die Generalprobe hat trotz der für dieses Jahr normierten kleinen Preise die Veranstalter hinsichtlich der Teilnahme unserer Musikfreunde im Stiche gelassen. Der neue Dirigent Hermann Abendroth von Essen wird in Zukunft der Zusammenstellung der Programme besondere Sorgfalt widmen müssen, wenn er sich mit seinen großen Konzerten gegenüber der Konkurrenz der stets stark besuchten populären Konzerte verschiedener Art in entsprechender Weise behaupten will. Man weiß, daß uns Fritz Steinbach, bis er letzten Sommer Köln verließ, Brahmssche Werke in Fülle, aber auch ganz hervorragend schön und charakteristisch, dargeboten hat, und da mag es vielen Gürzenichkonzert-Interessenten etwas verfrüht erschienen sein, jetzt schon wieder eine Symphonie des Meisters (die c-moll, No. 1) auf dem Abendrothschen Programm zu finden. Sicher war es verfehlt, an dieser Stelle abermals das in Konzerten aller Gattung beständig gehörte „Meistersinger"-Vorspiel zu bringen. Auch verzichten die Rheinländer nicht gerne ganz auf den Gesang. Einen recht gefälligen Eindruck erzielte in prägnanter Behandlung der Themen des verstorbenen Ludwig Thuille „Romantische Ouvertüre", deren ritterlich anmutende Klänge von kriegerischen Sammelrufen, frohgemutem Ritt und Lanzenbrechen zu erzählen scheinen, indes eine hübsch gesteigerte Tonapotheose wie eine jubelnde Siegesverkündigung an unser Ohr schallt. Solist des Abends war Ernst von Dohnányi, der mit Liszts Klavierkonzert Es-dur einen vollberechtigten Erfolg ausgiebigster Art errang. Paul Hiller

MAGDEBURG: Die Aufführung der neun Symphonieen Beethovens gedieh im letzten Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters bis zur Achten. Ein guter und fruchtbarer Gedanke, diese Konzerte auf das große symphonische Lebenswerk Beethovens zu stellen. Er hat nicht zum wenigsten diesen Abenden einen guten Besuch gesichert. Im vorletzten Konzert sang Knote, im letzten Lula Mysz-Gmeiner. — Außerordentlicher Erfolg wurde dem Berliner Hof- und Domchore im Dom unter Prof. Rüdel; die a cappella-Chöre aus verschiedenen Jahrhunderten geistlicher Musik bis zur Neuzeit waren von wunderbarer Wirkung. Sonst ist es in den Konzertsälen stiller als vergangenes Jahr; die sogenannten Gesellschaftskonzerte fallen aus. Nur der Tonkünstlerverein blieb seinen erfolgreichen Kammermusik-Abenden treu. Max Hasse

PRAG: Das Konzertleben treibt wenig üppige Blüten. Zemanek's Sonntagnachmittag-Konzerte erfreuen sich durch die Abwechselung und saubere Ausführung ihres Programmes lebhaften Zuspruchs. Von den drei Philharmonischen Konzerten im Neuen Deutschen Theater war ein Teil des dritten dem Gedenken an Karl Goldmark gewidmet. Durch Zemlinsky sind diese Konzerte stets Festabende für den Musiker. In jedem der heuer in Aussicht genommenen Konzerte werden Symphonieen von Beethoven aufgeführt. Zu wohltätigem Zwecke dirigierte Siegfried Wagner ein Konzert, dessen Programm aus Werken Liszts, Richard Wagners und Siegfried Wagners bestand. Karl Burian sang Bruchstücke aus Opern Siegfried Wagners und aus den „Meistersingern". Siegfried Wagner hatte einen durchschlagenden persönlichen Erfolg. Von den übrigen Konzerten, die jetzt von zumeist Unberufenen zu wohltätigem Zwecke veranstaltet werden, soll nichts Näheres mitgeteilt werden. Die Göttin Wohltätigkeit und das geduldige Publikum muß sich jetzt viel gefallen lassen. Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN: An Konzerten war in den letzten Wochen kein Überfluß. Nach dem wunderbaren Mozart-Abend im Konzertsaal des Hoftheaters am 6. Januar, an dem das weihevolle Requiem unter Hofkapellmeister Meißners Taktstock ergreifend zum Vortrag gelangte, war Kammersänger Hermann Guras patriotischer Balladen- und Liederabend auf diesem Gebiet das einzige bemerkenswerte Ereignis. Gura war besser bei Stimme denn je in seiner Schweriner Zeit. Er hatte für sich und seine offenbar reichbegabte älteste Tochter Elisabeth Mitschiner-Gura ein tadelloses Programm aufgestellt, das in jedem Einzelvortrag der gegenwärtigen ernsten Stimmung Rechnung trug. Er sang Lieder von Wolf und anderen Meistern und schloß mit weniger bekannten Loewe-Balladen, die mit starkem berechtigten Beifall entgegengenommen wurden. Elisabeth Mitschiner-Guras dunkel getönter Sopran entzückt ebensosehr durch Fülle und Wohllaut, als auch durch ausgezeichnete Schulung. Man darf annehmen, daß er bei völliger Reife die junge Sängerin in die Reihen der ersten Künstlerinnen auf gesanglichem Gebiet führen wird. Paul Fr. Evers

SONDERSHAUSEN: Auch in diesem harten Kriegsvierteljahr blieb die tönende Kunst uns „eine sanfte Trösterin", und die Zahl der gut besuchten Konzerte stand der des vorigen Herbstes nicht nach. Bei der Wahl der aufgeführten Werke herrschten natürlich deutsche und österreichisch-ungarische Komponisten. Die Darbietungen beschränkten sich zumeist auf Kammermusik und Gesangsoli. Nur ein paarmal wirkte die Hofkapelle in durch den Krieg verringerter Besetzung mit. Eine eigene, neue Komposition ließ Franz Ludwig durch seine Gattin Ena Ludwig-Howorka vortragen, 13 anmutige Ländler für Klavier. Unsere Streichervirtuosen Corbach, Plümer, Wörl betätigten sich mit auserlesenen Soli; die Geiger spielten: die g-moll Sonate von Bach für Violine allein (Corbach) und die Teufelstriller-Sonate von Tartini (Plümer). Der Cellist Georg Wörl bewährte seine die Klassik bevorzugende Kunst in einer Bachschen Suite für Violoncello allein. Als auswärtige Solistin erntete Celeste Chop-Groenevelt (Berlin) mit dem rassigen Vortrage von Liszts Klavierkonzert in A-dur starken Beifall. Neben unserem heimischen Konzertsänger Albert Fischer, aus dessen klanggewaltigen Liedervorträgen „Der Tod in Ähren" von E. Mattiesen und die neue Ballade von Hugo Kaun „Der Triumph des Lebens" besonders interessierten,

behauptete sich die vorzüglich durchgebildete Mezzosopranistin Annie Kindling als eine junge Künstlerin, auf die starke Hoffnungen zu setzen sind. M. Boltz

ZÜRICH: Die Solistin des 5. Abonnementabends, Emmy Krüger, die vor einem Jahr von der Zürcher Bühne nach der Münchener Hofoper übergesiedelt ist, sang ein Rezitativ mit Arie aus Glucks „Orpheus" und mehrere Lieder; vor allem beim Vortrag der letzteren enttäuschte die Sängerin einigermaßen durch Unreinheit in der Tongabe und ungenügenden Schmelz des Tones in den tieferen Lagen. Im 6. Konzert hörte man zum letztenmal Bernhard Stavenhagen — wenige Tage nach diesem Konzert erlag er einer Lungenentzündung. Der Pianist spielte Liszts Totentanz-Variationen, desselben 12. Rhapsodie und ein Chopinpräludium (op. 28 No. 15) mit überaus feinem Anschlag, großer Verve und zarter Poesie. Ein eigentliches Ereignis für die musikalische Welt Zürichs bedeutete das 4. populäre Symhoniekonzert, in dem der Kapellmeister des Stadttheaters von St. Gallen, Karl Mannstaedt, dirigierte. Die gesamte hiesige Presse anerkennt mit Recht, daß der Dirigent, in betreff der Exaktheit und rhythmisch-dynamischen Feinheit, das Vollendetste leistete, was die bisherige Saison bot. Besonders bemerkenswert war die Ausarbeitung der „Tannhäuser"-Ouvertüre. Der „Gemischte Chor Zürich" führte Händels „Messias" auf, unter der Leitung von Othmar Schöck, der den im Felde stehenden Volkmar Andreae vertrat. — Statt, wie gewohnt, die Nummern der Abonnementsabende vom Oktober bis zum April durchzuführen, zog es die Tonhallegesellschaft vor, die Konzerte der diesjährigen Saison in zwei Serien zu teilen, von denen die zweite im Januar begann. Das 1. Abonnementskonzert der neuen Serie brachte eine gediegene Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie unter der Leitung des für kurze Zeit vom Militärdienst beurlaubten Andreae. Aus dem Programm des 2. Konzertes verdient die prachtvolle, viel zu selten gebotene romantische F-dur Symphonie des immer noch zu wenig gewürdigten Hermann Goetz besondere Erwähnung. Am gleichen Abend spielte Max Pauer Schumanns Klavierkonzert und drei kleinere Stücke (Sonatensatz von Scarlatti; „Andante" von Beethoven und Schuberts f-moll Impromptu). Der neue Prim-Cellist des Tonhalleorchesters Fritz Reitz bewies im 3. Abonnementsabend mit dem Vortrag von Dvořák's Cellokonzert glänzende Technik, Kraft des Striches und große Gesanglichkeit des Tones. Im 4. Konzert lernten wir die Münchener Sopranistin Marie Ivogün kennen. Sie sang einige Lieder und die Arie der Konstanze aus Mozarts „Entführung aus dem Serail" und entzückte sowohl durch die leichte, nicht gepreßte, reine Durchführung der Koloraturen als auch durch die vollendete Klanglichkeit des Tones in allen Lagen. Im Hilfskassenkonzert hörten wir zum erstenmal Mahlers geistreiche, inhaltlich nicht eben besonders gemütvolle Erste Symphonie. An diesem Abend wirkte als Solist der hiesige Konzertmeister Willem de Boer mit, der das Violinkonzert von Brahms vortrug. War die Reinheit des Tones auch nicht eine durchweg vollendete, die Kantilene nicht überall ansprechend, so muß doch die Verve von de Boer's Spiel lobend hervorgehoben werden; die technische Sicherheit und der energische Strich seines rassigen Spieles kamen besonders dem dritten Teil des Violinkonzertes überaus zugute.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Kunstblätter des vorliegenden Heftes gehören zu der Studie von Hermann Ruth-Sommer über die Laute, die wir im vorigen Heft veröffentlicht haben. Den bereits gebrachten bildlichen Darstellungen von Perugino, Solario und Tintoretto lassen wir heute solche von Carracci, Teniers und Terborch folgen.

Antonio Carracci (Bolognesische Schule; 1583—1618), ein Sohn des Agostino Carracci und Schüler des Annibale Carracci, der neben Lodovico Carracci das bedeutendste Mitglied dieser Künstlerfamilie ist. Prachtvolle sechschörige Laute und vierstimmiger Anschlag, unmöglicher Griff, der vom zweiten bis siebenten Bundraum geht!

David Teniers der Jüngere (1610—1690), Theorbe (theorbierte Laute), acht- oder zehnchörig, „Mechanik" für die Quint- oder Melodiesaite.

Gerhard Terborch (1617—1681), Theorbe, zwölfchörig mit kleinen Einzelsätteln für die Baßchöre, die zum Teil über die Fläche des Griffbretts erhöht geführt sind. Durchstreichen mit dem Daumen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107[1]

ANTONIO CARRACCI
Lautenspieler

XIV 14

DAVID TENIERS DER JÜNGERE
Lautenspieler und Flötenbläser

XIV 14

GERARD TERBORCH
Lautenspielerin

XIV 14

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 15 · ERSTES MAI-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Mit dem Schwerte sei dem Feind gewehrt,
Mit dem Pflug der Erde Frucht gemehrt,
Frei im Walde grüne deine Lust,
Schlichte Ehre wohn' in deiner Brust.
Das Geschwätz der Städte sollst du fliehn,
Ohne Not von deinem Herd nicht ziehn;
So gedeiht dein wachsendes Geschlecht.
Das bleibt deutschen Landes Brauch und Recht.

Friedrich Schlegel
(Wahlspruch des jungen Bismarck)

INHALT DES 1. MAI-HEFTES

ROBERT HANDKE: Beethovens Neunte Symphonie und Johann Sebastian Bach (Schluß)

ERNST STIER: Verdi, ein Freund Deutschlands?

FERRUCCIO BUSONI: „Englisch Horn" oder „Alt-Oboe"?

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Franz Dubitzky, Georg Capellen, Emil Thilo, Martin Frey, Wilhelm Altmann, Albert Leitzmann, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Dresden, Halle, Kopenhagen, Lodz, München, Wien, Wiesbaden

KUNSTBEILAGEN: Zum 75. Todestag von Nicolo Paganini: Gemälde von Isola; Bleistiftzeichnung eines unbekannten Künstlers; Karikatur auf die Wiener Konzerte von J. S. Lyser; Karikatur auf die Berliner Konzerte von Adolf Schrödter; Paganini's letzte Worte

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 54. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

BEETHOVENS NEUNTE SYMPHONIE UND JOHANN SEBASTIAN BACH

VON ROBERT HANDKE IN PIRNA

Schluß

Wir gehen nun bei der näheren Betrachtung unseres zweiten Teiles und zum Zwecke einer besseren Übersicht zunächst von der harmonischen Bewertung der Themen aus, lassen an zweiter Stelle die thematische Charakteristik folgen und drittens die auf beidem beruhende Durchführung thematischer Glieder. Wir werden dabei beobachten, wie Beethoven infolge der andersgearteten Formverhältnisse der Mozart-Haydnschen Schule die harmonische Bewertung nicht allein auf ein Thema einstellt, sondern die Verteilung der harmonischen Werte, ebenfalls wie das Thematische von der leitenden Grundidee abhängig macht. Beides erfährt dabei, wie bei Bach, eine proportionelle Einordnung in das Ganze, was zu einer musikalischen Gesamtwirkung führt, die die seelische Spannung erst mit dem Schlußtone des Werkes auslöst.

Zum Zwecke einer vergleichenden Betrachtung sei unseren Ausführungen über Beethovens Neunte die harmonische Disponierung der thematischen Entfaltung in der cis-moll Fuge vorausgeschickt.

I. Teil:	4 mal cis,	2 mal gis,	2 fis,	1 H,	1 E		
II. Teil:	3 mal cis,	1 mal gis,	2 fis,	—	—	1 A,	1 dis
III. Teil:	5 mal cis,	—	1 fis,	—	—	—	—
	12 mal cis,	3 mal gis,	5 fis,	1 H,	1 E,	1 A,	1 dis
		8 mal Dominante,		2 Medianten,		2 Sekunden	
				4 Nebentöne.			

Bach wird hier der harmonischen Bedeutsamkeit der ganzen diatonischen Folge in cis-moll gerecht. Die Themenverteilung ist diesem harmonischen Gesichtspunkte entsprechend proportionaliter eingerichtet, also daß der zwölfmaligen Tonika gegenüberstehen 8 dominantische Töne und 4 Nebentöne. Daraus geht naturgemäß auch eine sorgfältige Sichtung harmonischer Wirkungen in den Teilgruppen hervor.

Der erste Teil bis Takt 35 stellt den ernsten Molltönen mit ihrem viermaligen cis♭ und zweimaligen gis♭ die aufhellende Wirkung im H♯ und E♯ gegenüber.

Im zweiten Teile bis Takt 72 veranlaßt der Tritonus A♯ dis♭ eine interessante Themenverteilung.

Der dritte Teil gibt die harmonische Gesamtwirkung in cis♭ mit der bekannten klassischen Wendung in die Unterdominante fis♭.

Diese Art der Bewertung alles Harmonischen findet bei Beethoven eine geniale fortschrittliche Erweiterung, indem er die Dur- und Mollwirkung auf die einheitliche Basis eines gleichen Grundtones stellt. Damit bereichert er zugleich die Entwickelung der Stimmungsmomente in der thematischen Entfaltung.

Wir finden, der Grundidee entsprechend, das Hauptthema des ersten und zweiten Satzes in d-moll, Licht und Siegesfreude ausstrahlende Themen in D-dur, die aufhellenden Wirkungen in der Zeichnung des nach den Höhen strebenden Helden in B-dur.

Auf dieser durch die Idee vorgezeichneten harmonischen Grundform weiß Beethoven mit Hilfe der von Bach übernommenen Disponierung neue harmonische Werte in die monodische Form der Wiener Meister hineinzubringen, die dazu dienen:

a. thematische Wirkungen harmonisch aufzuhellen,

b. neue Gegensätze einzuführen,

c. Themen, als harmonisch und thematisch notwendig bedingt, im Grundton zu wiederholen.

Das ist aus folgendem ersichtlich:

1. Satz: Allegro, ma non troppo.

Wir hören zunächst den Grundgedanken in d-moll. Er repetiert in B-dur. Diese Repetition ist aber so feinsinnig der Grundtonart d-moll eingefügt, daß sie die nachfolgenden Themen, weil eine modulierende Einführung fehlt, harmonisch durchaus nicht behindert. Ist doch dadurch erreicht worden, drei thematisch bedeutsame B zu gewinnen, die auf der anderen Seite zu einem entsprechenden Verhältnis der Themenanlage in d bzw. in D veranlassen. Denn sehen wir uns den Wiederholungsteil an, so finden wir das Hauptthema in d-moll, das erste und zweite Seitenthema in D-dur gegeben, worauf sich eine grandiose Erweiterung des Hauptthemas mit der Engführung seiner Motivteile anschließt.

Das ergibt nachstehende harmonische Disponierung für die thematisch bedeutsamen Haupttöne des ersten Satzes:

1. Teil: 1. Th. d. 1. Th. B. 2. Th. B. 3. Th. B.
3. Teil: 1. Th. d. 2. Th. D. 3. Th. D. 1. Th. D. = 5 (3 D. u. 2 d.) : 3 (B.).

Da es sich aber mit dieser harmonischen Verteilung nur um Teilwerte einer ganzen Symphonie handelt, so ist es wohl einleuchtend, daß die vorstehende harmonische Erweiterung nicht allein aus der Grundidee, sondern auch aus der harmonischen Bewertung der ganzen Symphonie resultiert. Wir lassen darum die anderen Sätze in der Anlage thematisch bewerteter Töne noch folgen, um das harmonische Gesamtbild zu gewinnen.

Im zweiten Satze, Molto vivace, steht dem reichfugierten Haupt- und Wiederholungsteile in d-moll ein Triothema in D-dur gegenüber, also 2d : 1D.

Der dritte Satz enthält ein Lied mit angegliederten Variationen und ein gegensätzliches Tanzthema in folgender Anordnung:

1. Th. B. 2. Th. D. 1. Th. B. (Var.) 2. Th. G. 1. Th. B. (Var.) = 3 B. : 2 (D. u. G.)

Der vierte Satz zeigt ähnliche Verhältnisse:

1. Th. D. (Instrumentalsatz). 1. Th. D. (Chorsatz). 1. Th. B. (Solosatz).
1. Th. D. (Chorsatz). 2. Th. G. (Gegensatz). = 3 D. : 2 (B. u. G).

Alle vier Sätze geben demnach folgendes Bild einer im Bachschen Sinne durchgeführten harmonischen Disponierung:

1. Satz:	3 d.	2 D.	3 B.		= 5 (3 d. u. 2 D.)	zu 3 B.
2. Satz:	2 d.	1 D.	—		= 2 d.	zu 1 D.
3. Satz:	—	1 D.	3 B.	1 G.	= 3 B.	zu 2 (D. u. G.).
4. Satz:	—	3 D.	1 B.	1 G.	= 3 D.	zu 2 (B. u. G.).
	5 d.	7 D.	7 B.	2 G.		

Auf den Grundton d entfallen 5 d und 7 B = 12 harmonische Einheiten. Auf den gleichnamigen Durton D kommen 7 D und 2 G = 9 harmonische Einheiten; d-moll ist also vorherrschend im Verhältnis von 12 zu 9.

Berücksichtigen wir, daß die harmonische Disponierung auch mit Rücksicht auf die Grundidee durchgeführt worden ist, so ergeben sich für die düstere Wirkung des Grundgedankens 5 d, für die aufhellende Wirkung 7 B, für den Wandel im Licht (7 D u. 2 G) = 9 harmonische Einheiten. Damit kommt zugleich eine breite harmonische wie thematische Ausstrahlung zum Ausdruck. Und um diese, wie ja auch die Anlage zeigt, klar abzustufen, daß nicht etwa die Härten des Zuviel oder Zuwenig hervortreten, ist dem ersten Thema des ersten Satzes noch das B-dur, dem Adagio noch das Seitenthema in G- und D-dur zum Zwecke einer proportionalen Gliederung eingeflochten worden.

Während bei Bach die harmonische Anlage aus dem Charakter des Fugenthemas herauswächst und im Bereiche der Fuge mannigfache Formgestalten schafft, wirkt bei Beethoven die Grundidee für die Symphonie neugestaltend und erweiternd. Der Grundgedanke aber, aus dem die Folge der thematischen Gegensätze sich entwickelt, tritt dabei mit seiner hervorragend scharfen Charakteristik als erstes und anregendes Glied in der sorgfältigen Anordnung der Empfindungsmomente auf, die in ihrem Gesamteindruck zum Träger der Idee werden. Die damit verbundene thematische Entfaltung fußt streng auf Bachschen Normen und wird getragen von der harmonischen Disponierung. Was also Bach als „Urgott der Harmonie“ in seinen Fugen für alle Zeiten testamentarisch niederlegte, das wußte Beethoven in universeller Bedeutung auf dem Gebiete des symphonischen Gestaltens frei zu entfalten.

Daß aber dieser Werdeprozeß, das Harmonisch-Proportionale in richtigen Einklang mit den durch die Grundidee geläuterten Themen zu bringen,

auch eine tiefgehende geistige Gestaltungskraft und ein von hoher Begeisterung getragenes sittliches Wollen voraussetzt, darüber gibt uns nur die Titanengröße eines Beethoven die beste Gewißheit.

Ehe wir nun weiter eingehen können auf harmonische Eigentümlichkeiten der symphonischen Anlage, wie sie aus der Bearbeitung thematischer Glieder in den Zwischensätzen und Durchführungsteilen hervorgehen, bleiben wir vorerst bei dem Thematischen selbst noch stehen und zeigen die thematische Sättigung der harmonisch bedeutsamen Töne.

Auch in der Themenanlage zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu Haydn und Mozart. Wir sehen auch hier wieder, wie der spekulative Geist Bachs auf Beethoven eingewirkt hat. Während wir bei den Wiener Meistern von thematisch bedingten Ergänzungssätzen reden können, die den Hauptgedanken des Vordersatzes auch im Nachsatz thematisch selbständig abrunden, so daß man dem charakteristischen Hauptgedanken einen ergänzenden Nachsatzgedanken gegenüberstellen kann, wendet Beethoven, ganz im Bachschen Sinne, seine Aufmerksamkeit dem Hauptgedanken selbst zu und beleuchtet den Nachsatz in streng harmonischem Sinne durch dominantische Belebung, steigende oder fallende Sequenz, tonischen Ausklang mit Motivteilen des Grundgedankens und durch rhythmisch bewegliche Glieder. Nur selten schließt er den Vordersätzen einen markanten Nachsatzgedanken an. Bei Haydn und Mozart dagegen finden wir eine fortlaufende motivische Ergänzung der thematischen Teile. Während es Beethoven nach Bachscher Norm auf die tiefere Durchdringung eines einheitlichen Gedankens ankommt, so sehen wir andererseits bei Haydn und Mozart einen größeren Reichtum in der Gedankenfolge.

Betrachten wir nun die musikalische Gedankenarbeit des Bach-Beethovenschen Geistes:

Wer die lange Reihe der Fugenthemen des „Wohltemperierten Klaviers" an sich vorüberziehen läßt, der wird auch gewahren, wie klar jedes Thema auf der Basis der Diatonik in eine entsprechende Entwickelung eintritt, wie ein Thema nach dem anderen neugeartet aus dem Born einer reichen Erfindung herausspringt und mit Hilfe einer sorgfältigen tonalen Bewertung auskristallisiert wird. Jedes Thema zeigt dabei eine bestimmte Individualität, die auch formgestaltend auf die Fuge einwirkt. Dazu kommt dann weiter die Umformung der Themen und Themenglieder, wie sie sich im Rahmen der kontrapunktischen Gegenzeichnung bewegt und vertiefend auf den Empfindungsgehalt des Werkes einwirkt. Wir erinnnern nur an die Themenbehandlung in der es-moll Fuge des ersten Bandes und können da beobachten, wie Bach zunächst den Grundgedanken als dux-comes harmonisch kennzeichnet, wie er dann weiter beide Ausdrucksformen des Grundgedankens in der Umkehrung gibt (von Takt 44 an), und wie er gegen

den Schluß hin das Thema rhythmisch erweitert, um es in die Engführung mit der rhythmischen Grundform zu bringen. Das sind Lösungen thematischer Gedanken, wie sie durchdringender nicht gedacht werden können. Diese Art der Vertiefung des thematischen Empfindungsgehaltes hat Beethoven als ureigenstes Schaffensprinzip der monodischen Form angepaßt. Er ringt um die ordnende Klarheit und Charakteristik des Gedankens, und es dauert oft lange, ehe ihm der Gedanke spruchreif erscheint.

Um so schärfer gibt sich dann die periodische Gliederung, die in ihrer harmonischen Entwickelung nicht allein eine klare Sichtung der Thementeile zeigt, sondern auch zu einem breiten periodischen Ausbau in der thematischen Entfaltung führt.

Ist doch auch jede Bachsche Fuge in ihrer äußeren Anlage eine erweiterte Periode mit bestimmter harmonischer Disponierung der Vorder- und Nachsatzwirkungen. Darum kein Wunder, wenn Beethoven diese formgebende Kraft des Harmonischen nicht allein auf die Verteilung der thematisch bedeutsamen Töne des ganzen Werkes anwendet, sondern den Grundgedanken selbst mit seinen Seitenthemen im Bachschen Sinne in die harmonische Folgerung periodischer Satzgebilde mit hineinzieht. Seine künstlerische Subjektivität ist auch hier keiner anderen Einschränkung unterworfen.

Wir werden den Nachweis bei der nun folgenden Besprechung der Themen des Hauptsatzes erbringen.

Das erste Thema: Es gibt auf breiter Basis seiner Haupttöne eine überaus kraftvolle d-moll Wirkung.

1. Periode	2. Periode	
a — d (V.) a (N.)	d B — a	V = Vordersatz,
V I V	I VI V	N = Nachsatz.

Der wesentliche Motivteil [Notenbeispiel] setzt dabei einleitend in harmonischer Sättigung auf der Dominante a ein, ihm folgt in knapper geschlossener Form der Grundgedanke selbst. Die dominantische Nachsatzwirkung illustriert dann weiter die dem Grundgedanken innewohnende Kraft, worauf eine stark naturalistisch aufgefaßte Kadenz folgt, die das erste Periodenbild abschließt. Dieselbe Entwickelung hebt nun in der harmonisch veränderten Form der Satzfolge noch einmal an. Der wesentliche Motivteil setzt in d-moll ein; ohne modulierende Wendung, also in d-moll bleibend, folgt das Thema in B-dur. Der Nachsatz stellt eine steigende Sequenz mit Motivteilen des Vordersatzes dar, die ihn in den Halbschluß auf a hinüberleitet.

Das Hauptthema ist also nicht allein inhaltlich bedeutsam, sondern steht auch gegenüber den anderen Themen des ganzen Satzes durch seine

formelle Erweiterung im Vordergrunde. Letztere wird dadurch veranlaßt, daß Beethoven in den harmonisch bedeutsamen Tönen des Themas eine rhythmisch-harmonische Sättigung des wesentlichen Motivteiles vornimmt, und der dominantische Nachsatz der ersten Periode eine neue harmonische Gruppierung für den Eintritt der zweiten Periode verlangt. Die ersten Takte des Werkes als Einleitung bezeichnen zu wollen, ist falsch. Beethoven geht dieser Auffassung schon dadurch aus dem Wege, daß er diese ersten Takte beim Eintritt der zweiten Periode wiederholt, also sie fest in den Rahmen des Grundgedanken einfügt. Es liegt in diesen wenigen Takten die stimmungsgemäße Situationszeichnung, wie sie durch den ganzen ersten Satz sich hindurchzieht.

Wie nun Beethoven bei der harmonischen Disponierung der Symphonie einen Schritt weiter geht und das gleichnamige Dur und Moll zum Zwecke einer proportionalen Bewertung miteinander verschmelzt, so sehen wir ihn auch hier auf dem Gebiete der thematischen Gestaltung neue Wege einschlagen, um gegensätzliche Themen auf Grund neugearteter harmonischer Folgerungen in der formellen Gliederung gegensätzlich zu zeichnen. Es ist nicht zu leugnen, daß er hierdurch eine scharfe Charakteristik erreicht, an die seine beiden Vorgänger Haydn und Mozart nicht gedacht haben, und daß ihn dieses neugeartete Prinzip des Gegensatzes dazu veranlaßt, ein drittes Thema (zweites Seitenthema), wie es vor allem in seinen Rondosätzen auftritt, aus den beiden vorausgehenden resultieren zu lassen.

Wir haben hier den gleichen Fall im ersten Symphoniesatz seiner Neunten vor uns.

So fehlt dem zweiten Thema die harmonisch-rhythmische Sättigung eines Motivteiles. Beethoven fügt hier als neuen Bestandteil die durch Repetition der charakteristischen Folge

T. 84—87.

bedingte Breite der abschließenden Wendung ein und erreicht dadurch zugleich ein breites, harmonisches Sichentfalten Takt 88 bis 101, das auch in den kadenzualen Ausklängen des Nachsatzes zum Ausdruck kommt, Takt 102 bis 109. Die motivischen Wiederholungen im Bereiche des Themas erfahren hier dieselbe klare Übersichtlichkeit wie im vorausgehenden ersten Thema, nur handelt es sich hier nicht um periodische Erweiterung durch Sätze, sondern durch Satzteile. Und wer wiederum diese Satzteile miteinander vergleicht, der wird gewahren, wie das Milde mit dem Dämonischen sich immer die Wage hält und wie Beethoven dieses sorgfältige Abwägen auch auf die gegensätzlichen Glieder des Nachsatzes ausdehnt. Um diese Wirkung, den Gegensatz zwischen den Höhen und Tiefen, recht offensichtlich im Bereiche des zweiten Themas zu kennzeichnen, fügt er gegenüber der milden, auf-

steigenden charakteristischen Folge des zweiten Themas als abschließende Wendung des Vordersatzes den Nachsatzgedanken des ersten Themas an und verarbeitet ihn in entsprechender Breite zur vorausgehenden charakteristischen Folge. Dieser Vorgang ist ungemein wichtig für die Beurteilung der symphonischen Satzentwickelung im Bereiche der periodischen Gliederung.

Zunächst ändert das Motiv mit dem Wechsel in der Satzstellung seine musikalische Bewertung, zum anderen aber gewinnen derartige veränderte Themenglieder universelle Bedeutung; denn sie bergen in sich die Möglichkeit, ihren Empfindungsgehalt einer neuen Situation entsprechend anzupassen. Die Art aber, wie Beethoven dies vollzieht, zeigt nicht allein die Fülle seiner Erfindung, sondern auch die Tiefe und den Reichtum seines Empfindungslebens. Für die Komposition bedeuten derartige Momente Klarheit in der Ideenfolge, weil dadurch die Themen untereinander inhaltlich zusammengeschlossen werden und den symphonischen Durchführungsteilen — wie wir später sehen werden — die Möglichkeit gegeben wird, Motive einem gewollten Empfindungsgehalt anzupassen, also in den einzelnen Durchführungsgruppen Motive nicht schlechthin schematisch zu verarbeiten, sondern sie dem von der Grundidee getragenen Empfindungsgehalte unterzuordnen.

Das dritte Thema (zweites Seitenthema) stellt die Resultante der vorausgehenden Themen dar. Fast läßt uns die Überleitung vom zweiten zum dritten Thema nicht gewahren, wo das dritte Thema einsetzt, so wuchtig ist das Drängen nach dem Ziel, wenn wir nicht die Grenzen harmonisch festsetzen könnten, die bei der Besprechung musikalischer Steigerungsverhältnisse noch dargelegt werden sollen. Daß es aber als Resultante der beiden vorausgehenden Themen ebenfalls aus harmonischen Spekulationen hervorgegangen ist, wollen wir wenigstens aus einer vergleichenden Zusammenstellung nachweisen. Wir halten dabei Vorder- und Nachsatz streng auseinander. Danach gibt das erste Thema in erweiterter Periode den Grundgedanken mit harmonischer Sättigung in d und B.

Im zweiten Thema veranlaßt die repetierende charakteristische Folge eine reiche harmonische Entfaltung.

Der Grundgedanke des dritten Themas steht dieser vorausgehenden Themenentwickelung gegenüber im Zeichen einer aufstrebenden Sequenz.

Für die harmonische Folgerung der zugehörigen Nachsätze ersteht nachstehendes Bild:

Erstes Thema: Gegenüber den harmonisch-gesättigten Wirkungen der Grundtöne d und B stehen die zugehörigen Nachsätze im Momente der Steigerung.

Zweites Thema: Gegenüber der harmonischen Entfaltung des breit angelegten Vordersatzes gibt der Nachsatz die kadenzierende Bestätigung.

Drittes Thema: Gegenüber dem im Vordersatze arbeitenden Steigerungsmomente einer aufsteigenden Sequenz gibt der Nachsatz die harmonische Sättigung des Grundtones.

Demnach gibt das dritte Thema mit seinen jubilierenden Tönen eine gegensätzliche Entwickelung zum ersten Thema, wo der Held an die Tiefen gebannt erscheint. Das gesättigte d-moll des Hauptgedankens wird hier im Nachsatz ausgelöst durch die harmonische Sättigung eines rhythmisch machtvollen Unisono in B-dur.

Es ist aus alledem ersichtlich, wie die formelle Gliederung des Thematischen sich eng mit der harmonischen verknüpft. Damit ist aber auch zugleich die unverwüstliche Kraft der Beethovenschen Gedankenarbeit begründet, während über dem Ewig-Melodischen des göttlichen Mozart nur der verklärende Hauch des Harmonischen liegt. Und doch ist einer so groß wie der andere. Beethoven schafft in wahrer Titanenarbeit aus harmonisch-thematischen Spekulationen heraus sein Kunstwerk zu ewiger Vollkommenheit, beim anderen ist es der unversiegbare Quell der Melodik, der Formen zaubert in ewiger Schönheit. Der eine ist uns sympathisch durch sein Ringen um das Ideal, der andere beneidenswert als Genius des Schönen selbst.

In den Bachschen Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ fällt mit dem Begriff des Nachsatzes, wie er sich der dux-comes-Aufstellung des thematischen Gedankens anfügt, zugleich der Begriff der Überleitung zusammen, der die Themenaufstellungen untereinander verknüpft. Da nun aber der Grundgedanke, periodisch der Vordersatz, überall in der Tonika-Dominantischen Sättigung auftritt, so ist es Aufgabe des überleitenden Nachsatzes, harmonisch neugestaltete und verschiedenartige Folgerungen zu geben, die mit der Durchführung thematischer Glieder eng zusammenhängen. Die Bachschen Fugen geben uns demnach in ihrer erweiterten Periodenform, oder — im Sinne musikalischer Grundwirkungen ausgedrückt — in ihrem thematischen An- und Ausleben nicht allein ein Bild thematischer Verknüpfung, sondern auch ein ideelles Bild der Durchführung der thematischen Glieder. Beides hat Beethoven aus dem „Wohltemperierten Klavier“ in sein symphonisches Gestalten herübergenommen und mit neuem Geist durchtränkt. Ganz im Sinne seiner eigenen Worte:

„Freiheit weiterzugehen ist in der Kunstwelt wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck, und sind wir Neueren noch nicht ganz so weit als unsere Altvordern in Festigkeit, so hat doch die Verfeinerung der Sitten auch manches erweitert.“

Wir betrachten also zunächst die Überleitungen in ihrer harmonischen Struktur, da sie zur Verknüpfung thematisch bedeutsamer Töne dienen, an zweiter Stelle lassen wir die Durchführung thematisch bedeutsamer Motive folgen. Wie bei Bach sich beides einigt zum breiten Ausbau der Fuge, so werden wir auch hier bei Beethoven beobachten können, wie jene beiden Momente formgestaltend auf das symphonische Ganze einwirken.

Wir lassen einige Beispiele aus dem „Wohltemperierten Klavier" folgen:

1. Band, Fuge g-moll	IV c T. 20	I g T. 24	V D T. 28	Steigerung vor dem thematischen Ausklang im Schlußton g.
1. Band, Fuge h-moll	IV e T. 30	III D T. 44	V Fis T. 53	Der zweite Teil der Fuge in seiner Themenfolge.
1. Band, Fuge gis-moll	IV cis T. 15	I gis T. 17	V dis T. 24	Entwickelung des zweiten Teiles, um das aufhellende H-dur T. 26 zu erreichen.

Aufhellende mediantische Glieder der Nachsätze aus der gis-moll Fuge.

gis — **H** — dis.	T. 9—11.
gis — E — cis.	T. 13—15.
dis — **H** — gis.	T. 28—32.
dis — **H** — E — cis.	T. 34—37.

Wir gewahren aus diesen Anlagen die besondere Bewertung dominantischer und mediantischer Töne. Die mediantischen dienen ihm zur Aufhellung, wie das aus den überleitenden Nachsätzen der gis-moll Fuge mit ihrer sorgfältigen Verteilung harmonischer Töne jedermann leicht erkenntlich ist.

Die dominantischen Werte stehen im Zeichen einer wohlabgewogenen Steigerung und veranschaulichen deren elementare Anlage. Aus der Tiefe der Unterdominante arbeitet sich Bach heraus zum ruhenden Pol der Tonika, um dann weiterzueilen zur Oberdominante, dem Höhepunkte musikalischer Bewegung. Siehe Fuge g-moll und gis-moll! Die h-moll Fuge zeigt als Stützpunkt statt der Tonika eine aufhellende Mediante. Es ist auch bezeichnend für das feine musikalische Empfinden Bachs, daß er die im Zeichen der Mediante stehenden Steigerungen besonders den moll-Fugen zugedacht hat. Dabei macht sich die formgebende Kraft des Harmonischen nicht allein in den Überleitungen, sondern auch in der thematischen Entfaltung geltend.

Beethoven hat all' dies im monodischen Sinne zu deuten gewußt und die aufhellenden Medianten, sowie die fundamentale Form der Bachschen Steigerung in seine Überleitungssätze, Durchführungsteile und in den thematischen Gruppenbau herübergenommen.

Wir beginnen mit der Überleitung:

Gang abgesehen von jener der harmonischen Bindung dienenden dominantischen Bewegung auf F (T. 74—79, erster Satz), die zum ersten Male den verklärenden Hauch des Jubelhymnus ahnen läßt, finden wir in der Überleitung vom zweiten zum dritten Thema eine ungemein kräftig ausholende Steigerung. Es gilt hier, sich aus dem Zwiespalt des zweiten Themas herauszuarbeiten zu festem Entschließen und, ist dieses gesichert, hinaufzustürmen zu den Höhen jubilierender Daseinsfreude. Die Überleitung beginnt mit einem fernab klingenden Trugschluß des Nachsatzes, Takt 110. In diesen fernen und warm klingenden Tönen liegt ein zartes Hoffen, — Takt 113, das sich in ein heißes Sehnen umwandelt und unaufhaltsam vorwärts drängt, Takt 114 bis 119. Da faßt er festen Fuß, Takt 120 bis 131, alle Kräfte scheinen sich in dem Helden zu entfalten, um mit zunehmender Erregung, Takt 132 bis 137, Schritt für Schritt auf das Ziel loszustürmen. Der fein-psychologische Zug, Sehnen, Entschluß, Vollbringen, ist der in der menschlichen Seele selbst begründete natürliche Steigerungseffekt. Bach stellt ihn in einer elementaren harmonischen Wirkung dar, Beethoven aber findet dafür auf der Basis der Grundidee neue illustrierende Momente. Wie sich der harmonische Ausbau derselben gestaltet, soll nachstehende Situationszeichnung darlegen:

	6 Takte					12 Takte	6 Takte					
T. 110—114	115	116	117	118	119	120—131	132	133	134	135	136	137
H	B	a	b—c	d—es	f—g	F V	c	d	es	f	g	a

Was uns hier auffällt, ist die Wohlabgewogenheit der Anlage und der damit verbundenen Empfindungsmomente. Wir finden zu beiden Seiten des dominantischen Stützpunktes (T. 120—131) zeitlich gleichmäßig abgewogene diatonische Baßlinien. Die eine strebt aus der Tiefe herauf (T. 115—119), die andere zur Höhe (T. 132—137). Was uns Bach als unterdominantischen Stützpunkt bietet, das ist hier bei Beethoven die feine Illustrierung zarter, seelischer Empfindungen. Takt 115 gibt den Wandel des Innern. Man gewahrt aus der enharmonischen Umschreibung und ihrer modulierenden Wendung, daß in dem Helden etwas vorgeht, was das reflexive Hoffen in eine impulsive, seelische Bewegung umsetzt. Die Motivteile der charakteristischen Folge des zweiten Themas treten mit der nun anhebenden harmonischen Steigerung und der damit verbundenen zunehmenden rhythmischen Bewegung in die mannigfachsten Varianten und die sorgfältigste Akzentuierung ein. Die rhythmisch zunehmende Bewegung entwickelt sich dabei sehr instruktiv.

Ein Sechzehntelgleichlaut der Takte hebt an. Takt 116 bis 119. Begleitende Bratschen treten in die nächst kleinere Teilung ein. Takt 120 bis 127.

Den Sextolen auf dem zweiten Viertel schließt sich auf gleichem Taktteil die Zweiundreißigstelbewegung an. Takt 128 und 129.

Die zunehmende rhythmische Sättigung der Oberdominante läßt in den nächsten beiden Takten die begleitenden Rhythmen im Zweiundreißigstelrhythmus des ganzen Taktes erklingen. Takt 130 und 131.

Damit ist die rhythmische Basis für die Entwickelung zur Höhe des dritten Themas gegeben, und mit festem Schritt bewegt sich die Grundstimme, Takt 132 bis 137, in ihrer motivischen Bewertung und der Streicherchor mit seinen flotten Zweiunddreißigstelpassagen dem Endziele der Steigerung zu.

Nach der Art der vorausgehenden harmonischen und rhythmischen Folgerung richtet sich die motivische Variierung.

Gleich der Einsatz in der Bewegung zur Oberdominante, Takt 116 bis 119, überstürzt sich mit einer Fülle von motivischen Umformungen aus dem Bereiche des zweiten Themas, als habe er große Eile.

Die durch Klammern angedeuteten Motive sind dem repetierenden Vordersatze des ersten Seitenthemas entnommen, Takt 84 bis 87.

In den Takten 118 und 119 verengt sich die motivische Charakteristik,

wodurch zugleich motivisch ein Antreiben in das Bild der dominantischen Sättigung gekennzeichnet wird.

Von Takt 120 bis 127 werden die betreffenden Motivteile im Akzente und durch nachfolgende Sechzehntel auch harmonisch bewertet.

Die akzentuierte Note ges erscheint dabei als Vorhaltnote, das f als harmonische Note von f es c.

Mit Takt 128 beginnt die Verengung des vorausstehenden Motives.

1. Viol. 2. Viol.

In den Takten 130 und 131 erscheint das Motiv auf der ersten, zweiten und vierten Achtelzeit und kennzeichnet durch diese Verteilung des Akzents die antreibende Kraft in die Zweiunddreißigstelbewegung der Streicher hinein.

1. Viol. Flöte 1. Viol.

Die motivische Bewegung, die in der Grundstimme zu den Zweiunddreißigsteln der Oberstimme Takt 132 bis 137 sich entwickelt, gilt der Umformung der charakteristischen Folge des repetierenden Vordersatzes.

a) ursprünglich b) Umstellung c) Instrumentale Behandlung

Es liegt daher ein eigener Reiz musikalischer Logik darin, wie Beethoven die Momente der Steigerung vorbereitet, wie er sie zur Entwickelung antreibt, dann im Bereiche der Dominante sammelt und mit der dabei gewonnenen Kraft musikalischer Ausdrucksmittel zu letzten wuchtigen Schlägen ausholt. Die elementare Anlage Bachscher Steigerungen weiß Beethoven demnach zu Stützpunkten einer breiten harmonischen wie rhythmischen Entfaltung zu benutzen, die auch auf die motivische Gestaltung von Einfluß ist.

Da der Wiederholungsteil, Takt 315 bis 427, mit dem Hauptteile das gleiche Signum der thematischen Entfaltung trägt, nur daß sich die Themen nach monodischem Formprinzip auf den gleichen Grundton stützen, so ergeben sich für diesen wenige Abweichungen. Die B-dur Wirkung des ersten Themas, Takt 51 bis 55, die im Hauptteile infolge der proportionellen Bewertung der harmonisch bedeutsamen Töne sich notwendig machte und, der Entwickelung der Grundidee entsprechend, auch hier den geeigneten Platz fand, scheidet im Wiederholungssatze aus, und an ihre Stelle tritt eine auf dem Orgelpunkt der Tonika ausklingende Sequenz des ersten Nachsatzgedankens. Takt 327 bis 338.

usw.

Die Überleitung zum zweiten Thema, Takt 339 bis 344, gewinnt nun durch den belebenden dominantischen Eintritt jene überraschende, verklärende Wirkung wieder, die ihr im Hauptteile schon eigentümlich war. Auch der zweite Überleitungssatz, der uns zum dritten Thema hinüberführt, behält seine harmonische Grundform und gibt nur kleine stilistische wie instrumentale Veränderungen sowie eine rhythmische Erweiterung von zwei Takten. Takt 377 bis 406.

Wir lassen nun der thematischen Verknüpfung, wie sie im Haupt- und Wiederholungsteile sich vollzieht, die Durchführung der thematischen Glieder folgen.

Die Themenauffassung ist in der deutschen Instrumentalklassik eine im musikalischen Sinne zu deutende universelle. Wäre sie es nicht, dann würde auch der Variationsfähigkeit der Boden zu einer kräftigen Entwickelung entzogen. Bei der subjektiven Auffassung der Romantiker scheidet das Universelle des Ausdrucks aus. Es schwindet damit zugleich jenes durchgeistigte Variieren, und an seine Stelle tritt das unabänderliche Leitmotiv als Leitfaden einer einheitlichen Stimmungsmalerei, während die Klassik die Möglichkeit gewährt, thematische Glieder — wie wir die scharfgezeichneten Motive periodischer Satzteile nennen wollen — dem jeweiligen Empfindungsgehalt irgendeiner musikalischen Situation anzupassen. Beethoven erreicht dadurch, daß er, der epischen Entwickelung der Grundidee entsprechend, den Gedankenlauf zusammenhält und andererseits die Durchführungsteile des Symphoniesatzes auf den Empfindungsgehalt des Grundgedankens stützen kann.

Wir gehen nun beiden nach, zunächst dem variierten Gedanken, wie er für die Entwickelung der Grundidee in Betracht kommt.

Wie wir schon erwähnten, gibt Beethoven eingangs der Neunten Symphonie eine kurze Situationszeichnung, aus der heraus sich der Hauptgedanke entwickelt. Sie stützt sich in ihren Schlußmomenten auf eine in Oktaven sich bewegende Sechzehntelfolge, Takt 15 und 16,

die dann weiter, die Grundstimmung des ganzen Satzes mit illustrierend, in den mannigfachsten rhythmischen Varianten sich bewegt. Aus dieser mehr untergeordneten stilisierenden Begleitarbeit erhebt Beethoven jene Sechzehnteloktaven im Scherzo zu bestimmtem thematischem Ausdruck, um aus den Anregungen des ersten Satzes heraus ein in sich abgeschlossenes Situationsbild zu entwerfen. Mit einem Posaunenton, der nicht kräftig genug gegeben werden kann, schließt der aus solcher Entwickelung hervor-

springende Reigen des Scherzosatzes ab, und lichtvolle Melodieen und Harmonien fließen wie helle Strahlen in das phantastische Dunkel hinein. Musikgelehrte glauben hier polnische Weisen zu hören, es handelt sich jedoch um die geniale Umstellung des Jubelhymnus, dem die eigenartige rhythmische Variierung ein so fremdartiges Gepräge gibt.

Triogedanke des zweiten Satzes

Jubelhymnus des vierten Satzes

Der Beziehungen des zweiten und dritten Themas zum Adagio-Satze ist schon gedacht worden, ebenso derjenigen der dominantischen F-dur Überleitung, Takt 74 bis 79, erster Satz, zum Jubelhymnus. Während also thematische Bestandteile des Schlußsatzes variierend vorausgreifen, um sich dem Empfindungsgehalte anderer Sätze anzupassen, klingen wiederum thematische Bestandteile des Hauptsatzes in die Mittelsätze hinein und schaffen eine tiefgehende Gedankenverkettung, durch welche die Grundidee in der Entwickelung des symphonischen Ganzen erst illustriert wird. Darin offenbart sich eine neue Seite des Beethovenschen Kompositionsprinzips.

Wesentlich anders gestaltet sich die Behandlung thematischer Glieder, wenn diese dazu dienen, den Grundgedanken zu vertiefen, wie das in den Durchführungsteilen symphonischer Hauptsätze geschieht. Hier sehen wir wieder Beethoven ganz im Geiste Bachs arbeiten.

Es liegt im Wesen der Fuge, daß die thematischen Glieder einer durchgreifenden Bearbeitung unterzogen werden müssen. Daß aber diese Gedankenarbeit zu einem so einheitlichen, dem Thema entsprechenden individuellen Organismus sich erhebt, ist seit Bach nur noch Beethoven möglich gewesen. Es kommt dabei nicht allein auf die harmonische Disponierung thematisch bedeutsamer Töne an, sondern auch auf die Klarheit der periodischen Gliederung, die dem Komponisten gestattet, Motive zu sichten und in ihrer zeitlichen Durchführung abzuwägen. Sahen wir doch schon aus den Nachsatzbildern der gis-moll Fuge, wie feinsinnig die Mediantentöne behandelt wurden, um harmonisch neue, aber unter sich zusammengeschlossene Momente einzufügen, — um wieviel mehr Beachtung erfordert da nicht die Zartheit thematischer Glieder im Bereiche einer symphonischen Durchführung. Werke wie die h-moll Fuge Bachs, wo alle Töne der thematischen und kontrapunktischen Charakteristik zur tiefsten Sättigung gelangen, zeugen nicht allein von einer großen Seele, sondern auch von einem erhabenen Geiste, von dem man sagen kann: „Er sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe da, es war sehr gut."

Auch Beethoven konzentriert sich in seinen Durchführungen auf den

Hauptgedanken. Seitenthemen kommen für ihn nur insoweit in Betracht, als es gilt, das Dämonische im Widerstreit mit dem Pastoralen zu zeigen. Alle Motive aber, die den Widerschein eines künftigen Glückes geben, bleiben hier unbeachtet. Das spekulative Abwägen, wie es vor allem Bach eigen ist, tritt auch bei Beethoven in den Vordergrund. Sein Gedanke muß kraftvoll oder zum wenigsten charakteristisch sein, um zu Durchführungen anzuregen; er muß eine markante Gliederung haben, die zur Vielgestaltigkeit veranlaßt; er muß jene Beweglichkeit besitzen, welche die Themenglieder untereinander in Beziehung bringt, sei es durch Engführung oder Umformung; in ihm muß auch der Keim zu einem kräftigen thematischen Gegensatz liegen. Alles das besitzt der Grundgedanke der Neunten. Und so glaubt man unwillkürlich, mit dem ersten Symphoniesatz der Neunten eine Art Bach-Ouvertüre zu hören. Alle Elemente treten auf den Plan und finden ihre Lösung im monodischen Sinne. Eine andere Lösung wäre ja bei der künstlerisch so scharf ausgeprägten Eigenart des Meisters wohl unmöglich. Für die Anlage der Durchführungsgruppen gibt ihm die ein volles Jahrhundert hindurch sich immer mehr vertiefende periodische Entfaltung die beste Grundlage. Entsprechend dem Wesen der Periode, daß dem Vordersatze ein Nachsatz und dem charakteristischen Satzteil ein abschließender folgt, der den Haupt- bzw. Ergänzungsgedanken abrundet, erhält die Periode vier Werteinheiten, die mit ihrer Stellung im Satze zugleich die Bedeutung der jeweiligen Durchführungsgruppe kennzeichnen. Damit ist zugleich die Klarheit des Gedankens, die übersichtliche Ordnung desselben und die natürliche Entwickelung der Gedankenfolge begründet. Denn jeder Gedanke trägt an sich das Gepräge der Satzstellung, er wird danach geformt. Oder mit anderen Worten: der Gedanke wird durch seine Stellung im Satze fortgetragen. Durch diesen formellen Vorteil, wie ihn die Periode gewährt, gelangt Beethoven, wie Bach, zu jener freien Dispositionstechnik, die durchzuführenden Motive nicht allein dem Empfindungsgehalte gemäß einzuordnen, sondern sie auch gegenseitig nach ihrer Bewertung im Satzteile abzuwägen. Die moderne Symphonik berücksichtigt diese Eigenart der periodischen Werteinheiten fast gar nicht und verliert sich infolgedessen ins Unbegrenzte, wobei nicht allein die Geschlossenheit der Form, sondern auch die scharfe Charakteristik der Tonsprache verloren geht.

Wir gehen zunächst von der periodischen Gliederung der Durchführungsteile aus, lassen an zweiter Stelle die eigenartige Gestaltung der nach periodischen Werteinheiten geformten Motive folgen, und an dritter Stelle geben wir das harmonische Gesamtbild der Durchführung als notwendigen Bestandteil einer klaren Teilzeichnung.

Die periodische Gliederung des ersten Durchführungsteiles, Takt 160 bis 314:

Gruppe a.

1. Periode: Durchführung des charakteristischen Motivteils und der anschließenden Vordersatzzeichnung des Hauptgedankens:	32 Takte.	T. 160—192.
Nachsatz:	6 „	T. 192—197.
2. Periode: Vordersatz:	12 „	T. 198—210.
Nachsatz:	8 „	T. 210—217.
	58 Takte.	

Gruppe b.

Repetierende Vordersätze, dann breite Durchführung des charakteristischen Motives:	35 Takte.	T. 218—252.
Nachsatz:	23 „	T. 253—275.
	58 Takte.	

Gruppe c.

Die charakteristische Folge des Seitenthemas in der Repetition, breiter, dominantischer Ausklang:	22 Takte.	T. 275—296.
Überleitender Nachsatz:	4 „	T. 297—300.
	26 Takte.	

Alle drei Gruppen ergeben in ihrer periodischen Anlage bestimmte Längenverhältnisse. Soweit es sich um die Durchführung des Grundgedankens handelt, umfassen die Gruppen je 58 Takte, bei der Durchführung des ersten Seitenthemas nur 26 Takte. Doch ist überall eine leichte Beweglichkeit in der Formgestaltung zu gewahren. Wir finden in Gruppe a ein doppeltes Periodengebilde, in Gruppe b in sich abgeschlossene repetierende Vordersätze, in Gruppe c eine repetierende charakteristische Folge, die sich mit einer breit ausklingenden abschließenden Wendung zu einem Vordersatz vereinigt. Es macht sich also eine zunehmende Verengung der periodischen Gebilde geltend, die zugleich die Spannung mit erhöht.

Was innerhalb dieser beweglichen Formen vor sich geht, soll nach periodischen Werteinheiten gesichtet werden.

Gruppe a. Der Komponist fundamentiert in diesen beiden Perioden die Tiefen und gibt dabei durch Kadenzen eine bestimmte, absteigende Bewegung in die Unterdominanten: a — d — g — c.
T. 160. T. 170. T. 198. T. 218.

Drei Motive treten dabei bedeutsam in den Vordergrund: die charakteristische Folge des Hauptgedankens, die in ihrer Herbheit geschlossen vor uns steht,

der Nachsatz des dritten Themas als abschließende Wendung,

usw.

und die Sechzehntelfolge des Grundgedankens als ausklingender Nachsatz:

usw.

Die noch fehlende vierte periodische Werteinheit gibt sich in Form harmonischen Auslebens:

Die drei Motive vereinigen sich in ihrer Durchführung zu einem Gesamtbilde mit einheitlichem Gefühlsausdruck. Das herbe Eingangsmotiv will dabei nicht so recht aufleben, dem Fanfarenmotiv fehlt der alte Glanz des B-dur; auch das Sechzehntelmotiv hat das Bestimmende seiner früheren Wirkung verloren, es zittert als Nachsatzgebilde aus. Ernst und trübe ist die Stimmung, die über dem Ganzen ruht. Sie bleibt es in derselben Fassung auch im zweiten Periodengebilde. Takt 198 bis 217.

Mit Gruppe b beginnt der Held sich aus den Tiefen emporzuarbeiten Man merkt es den fest einherschreitenden Bässen mit ihren zur charakteristischen Folge umgewandelten einstigen Schlußnoten des Grundgedankens an, daß ein ernstes Wollen anhebt, an dem sich auch die übrigen Stimmen in fortlaufenden Engführungen der charakteristischen Motivteile beteiligen.

Unwillkürlich erinnert mich diese Gruppe an die Bachsche Fis-dur Fuge B I, wo wir uns ähnlichen Durchführungen gegenübersehen. Man vergleiche nur die stilisierenden Begleitmotive Beethovens mit jenen der Fis-dur Fuge.

Wie sie bei Beethoven die ganze Breite der Durchführung einnehmen, so bei Bach die Folge der Nachsätze. Beide Motive dienen hier wie dort als kontrapunktische Gegenzeichnung. Während Bach bei fortlaufender motivischer Verarbeitung jene Sechzehntel auseinanderspannt:

12. Takt 13. Takt

geschieht dies in ähnlichem Sinne mit dem Achtelmotive bei Beethoven:

usw.

Auch hat die Achtelfolge der abschließenden Wendung des Bachschen Fugengedankens, wenn auch nicht die beabsichtigte Kraft, so doch die rhythmisch wie melodisch gleichgeartete Bestimmung im Rahmen des Satzes.

Bach Beethoven

Die Gruppe c gibt, wie schon erwähnt wurde, das erste Seitenthema in der charakteristischen Folge, während das Sechzehntelmotiv die abschließende Wendung bildet und sich dann im überleitenden Nachsatze nach langem, bangem Schweben und Zittern zu einer mächtigen unisono-Wirkung entfaltet. Takt 297 bis 300.

Die periodische Behandlung des Durchführungsteiles ergibt die bei Bach schon beobachtete gleichmäßige Bewertung der Motive. Das soeben erwähnte Sechzehntelmotiv des Grundgedankens tritt in vier periodischen Werteinheiten auf: in der ersten Gruppe als ausklingender Nachsatz, in der zweiten als kontrapunktierende Engführung im Bereiche der charakteristischen Folge des Vordersatzes, in der dritten als abschließende Wendung des Vordersatzes und im überleitenden Nachsatze.

Die charakteristische Folge des Grundgedankens finden wir in der ersten Gruppe nur in der gleichen Stellung der Vordersätze, in der zweiten Gruppe bilden die Motive der abschließenden Wendung die charakteristische Folge, in der dritten Gruppe tritt in gleicher Stellung einer charakteristischen Folge das erste Seitenthema auf.

Aus allem ergibt sich, daß die wechselnde Satzstellung der Motive ihre Durchführung belebt und nur die charakteristische Folge des thematischen Gedankens ihre Stellung behält.

Die musikalische Gedankenarbeit wird bei der Beethovenschen Durchführung nach der inhaltlichen wie formellen Seite hin vertieft.

Nach der inhaltlichen weiß er sie dem gewollten Empfindungsgehalt anzupassen, und nach der formellen ordnet er die Gedanken den neugearteten Satzverhältnissen ein, wie sie im Wechsel der periodischen Werteinheiten begründet liegen.

Das harmonische Gesamtbild dieser vorstehenden Bearbeitung thematischer Glieder gibt dazu ein außerordentlich sorgfältiges harmonisches Abwägen.

So umgeht der Komponist, als er sich in der Gruppe b (von T. 218 an) aus den Tiefen des c-moll herausarbeitet, das wiederkehrende g-moll des tonischen Grunddreiklanges, er läßt diesen vielmehr quartsextisch (d g b) im Orgelpunkt auftreten. Die Spannung, die sich dadurch bemerkbar macht, wird ausgelöst durch das aufhellende B-dur (T. 232).

Wie ein breiter Strom fließt dann die motivische Arbeit der Gruppe b auf diatonisch absteigender Grundlinie dahin, bis sie in das neue Spannungsverhältnis der Gruppe c kommt, wo der Quartsext vom Grunddreiklang a c e auftritt. Ihm schließt sich in den weichen Farben einer aufhellenden Dämmerung das erste Seitenthema im Grundtone a an, bis endlich mit dem Eintritt der letzten seelischen Spannung (T. 287) sich zugleich die aufhellende Wirkung des Quartsext von f a c verbindet und dann mit kräftig einsetzender Kadenz (T. 297—300) den Wiederholungssatz erreicht. Der Entwickelung nach der Tiefe zu (a—d—g—c) stehen drei harmonisch bedeutsame Phasen für die zunehmende seelische Bewegung gegenüber, die ein Bangen und Hoffen, ein Anspannen und Aufhellen kennzeichnen:

c —	$\underbrace{g^{6}_{4} \quad B}$	$\underbrace{a^{6}_{4} - a^{5}_{3}}$	$\underbrace{F^{6}_{4} \text{ Kadenz}}$
T.2 18	T. 224. T. 232.	T. 259. T. 275.	T. 287. T. 297—300.

Wer denkt bei dieser klar geordneten Entwickelung nicht an Bachs gis-moll Fuge?

Den drei Entwickelungsphasen seelischer Bewegung gegenüber reiht sich nun als ruhender Pol einer im Bachschen Sinne verlaufenden Steigerung der Wiederholungssatz in d-moll in einer dreifachen Themenentfaltung an. Da es sich für uns um die Verarbeitung thematischer Glieder handelt, geben wir nun das dritte Moment der in dieser Teilentwickelung sich vollziehenden Steigerung: die dem Wiederholungsteile angefügte zweite Durchführung (T. 427). Wir erkannten schon aus den periodischen Gruppen der ersten Durchführung, daß es dem Komponisten darauf ankam, die Vertiefung des Grundgedankens durch Engführungen eindringlicher zu gestalten. Dieses Bestreben bringt er in der zweiten Durchführung zum Abschluß. Dabei liegt der Effekt der Steigerung nicht etwa in dem harmonischen Sichzuspitzen, sondern in der thematischen Sättigung der Motivteile. Er bahnt hier denselben Weg an wie Bach in seiner G-dur Fuge, B I, wo der einfachen Themenaufstellung die Umkehrungen des Themas, dann die Engführungen folgen. Noch intimer gibt sich in dieser Beziehung die es-moll Fuge, B I.

Psychologisch aber zeigt die zweite Durchführung einen von starkem, sittlichem Wollen getragenen Gedankenverlauf. Es sind nicht mehr jene zwischen Bangen und Hoffen sich bewegenden Tongebilde, sondern eine einheitlich gegliederte Engführung des Grundgedankens, die in ihrer energischen Durchführung so sympathisch hervortritt, läßt die Eigenart

einer starken Persönlichkeit in ihrem Entschließen erkennen. Die zielbewußt aufstrebende charakteristische Folge des Grundgedankens, die Wucht der abschließenden Wendung mit ihren linearen Gegenbewegungen, die kontrastierenden Wirkungen der Nachsatzmotive, das Herausarbeiten harmonischer Kraft, all das gibt diesem Schlußakte eine so elementare Wirkung, wie wir sie kaum in einer anderen Komposition wiederfinden.

Unwillkürlich wird man durch diese Entwickelung der Steigerungsverhältnisse im ersten Satz der Neunten an Beethovens Charakteristik durch Grillparzers Gedicht „Wanderszene" erinnert:

Es geht ein Mann mit raschem Schritt, —
Nun freilich geht sein Schatten mit —
Er geht durch Dickicht, Feld und Korn,
Und all sein Streben ist nach vorn.
Ein Strom will hemmen seinen Mut,
Er stürzt hinein und teilt die Flut,
Am andern Ufer steigt er auf,
Setzt fort den unbezwungnen Lauf.
Nun an der Klippe angelangt,
Holt weit er aus, daß jedem bangt,
Ein Sprung — und sicher, unverletzt,
Hat er den Abgrund übersetzt.
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,
Als Sieger steht er schon am Ziel.

Wir gehen auf die einzelnen Momente dieser zweiten Durchführung näher ein:

In langer melodischer Linie führen die ersten Violinen, an Tonstärke zunehmend, die charakteristische Folge des Grundgedankens durch, Takt 427 bis 452. Dabei schweben die Töne der ersten Flöte in ahnungsvoller Ungewißheit über dem Orchesterbilde, als wollten sie Umschau halten im weiten Düster. Die mit voller Kraft einsetzende abschließende Wendung, Takt 453 bis 462, die dem Nachsatzgedanken des ersten und zweiten Themas entnommen ist, sowie die harmonische wie rhythmische Festigkeit der Nachsatzgebilde, Takt 463 bis 476, die in der Dominante breit ausleben, als wollten sie mit ihren neu anhebenden Motiven zugleich neue Pfade zeigen, führen den Helden rastlos zu neuen Momenten seelischer Erregung hinüber.

Eine zweite periodische Entwickelung hebt an. Mit thematischer Bestimmtheit tritt die uns so wohlbekannte abschließende Wendung des Grundgedankens im Unisono des gesamten Streichkörpers auf den Plan, Takt 477 bis 494. Die Holzbläser stehen auch hier mit der bekannten Sechzehntelfolge in der Engführung zur thematischen Charakteristik. Ihre Motive flattern wie unheilkündende Boten des Schicksals im weiten Raum. Das drängende Crescendo gibt ihnen dabei einen an das Dämonische streifenden Zug, der noch durch die in den Oktaven so hohl klingenden Bläsertöne

und durch Paukenschläge erhöht wird. Man hat den Eindruck, als sollte vor dem Ziele sich noch ein letzter kritischer Moment entwickeln, die abschließende Wendung, in der wir wieder unser altes Nachsatzbild des Grundgedankens erkennen, ist scharfen dynamischen Schwankungen unterworfen, Takt 495 bis 504, und durch die nun folgende Nachsatzwirkung klingt eine Bangigkeit, die uns an die erste Durchführung erinnert, Takt 505 bis 512.

Doch der Wille siegt. Eine dritte und letzte periodische Entfaltung hebt an. In den Tiefen treiben dämonische Gewalten ihr Spiel. „Ein Sprung — und sicher, unverletzt, hat er den Abgrund übersetzt."

Der Grundgedanke treibt in der Umkehrung nach der Höhe, Takt 513 bis 547. Ein zielbewußtes Hinaufstürmen beginnt. Auf den Tiefen aber lagert ein unauflöslicher Bann. Doch „was andern schwer, ist ihm ein Spiel, als Sieger steht er schon am Ziel". Wie wuchtige Schläge klingen die gewaltigen Rhythmen der Akkorde, wie mit Hämmern pochen unaufhörlich die Pauken. Die elementaren Gewalten fallen dem Siege des Genius zum Opfer, und frei strahlt der Grundgedanke des Werkes in mächtigem Unisono des gesamten Orchesters aus, Takt 539 bis 547.

Die im Bereiche einer einheitlichen Steigerung sich vollziehende Folgerung der Teile, erste Durchführung — Repetitionssatz — zweite Durchführung, gibt zugleich auch eine klare Übersicht über die nach periodischen Werteinheiten gesichteten Themenglieder. Wir gewahren dabei, daß keines von der Durchführung ausgeschlossen ist, sondern alle sind, dem Empfindungsgehalte des Grundgedankens entsprechend, angepaßt. Das Hauptthema beherrscht naturgemäß beide Durchführungen; das erste Seitenthema gibt der ersten Durchführung die charakteristische Folge, der zweiten Durchführung die abschließende Wendung; das zweite Seitenthema aber gibt der ersten Durchführung den Nachsatzgedanken, der zweiten Durchführung die rhythmische Charakteristik des Vordersatzes. Mit der letzteren ist verwandt die rhythmische Charakteristik des Nachsatzgedankens im ersten Seitenthema. Die Motive der Situationszeichnung des Eingangs durchziehen dabei als instrumentale Füllung variierend den ganzen ersten Satz. Und so gibt dieser erste Symphoniesatz der Neunten nach Form, Inhalt und Größe der Auffassung ein einzig dastehendes musikalisches Gesamtbild thematischer Arbeit. Dazu hat kein anderer den Grund gelegt als der spekulative Geist Joh. Seb. Bachs. Von ihm ist die thematische wie harmonische Sichtung, von ihm die sorgfältige Detaillierung periodischer Werteinheiten zum Zwecke einer gesättigten Durchführung der Motive, von ihm ist auch die Anlage der Steigerungen, um jenen großzügigen Ausbau der Gedankenarbeit im Bewegungsmoment zu gewinnen.

Der thematischen Gebundenheit, wie sie in der Themenanlage, Themenverknüpfung und in der Durchführung thematischer Glieder im ersten Satze zum Ausdruck kommt, steht die formelle Gebundenheit der ganzen Symphonie gegenüber. Bei Bach wird sie durch die aus dem Grundgedanken sich ergebende harmonische Disponierung der Fuge veranlaßt, so daß man sagen kann: er gibt dem genialen Gedanken auch eine lebendig gliedernde Form auf der Basis der Diatonik. Bei Beethoven kommt noch die besondere Berücksichtigung der Grundidee hinzu, wie sie aus der Reihe der Empfindungsmomente ersichtlich ist und durch die harmonische Verteilung derselben stimmungsgemäß illustriert wird. Die Grundidee wirkt dadurch, wie wir schon früher aus der Anlage harmonischer Dispositionen gesehen haben, bestimmend auf die Folge der Symphoniesätze. Wir stellen darum dem psychologischen Werdegang des rein Persönlichen im ersten Satze Situationszeichnungen des zweiten und dritten Satzes gegenüber, wie sie sich aus dem ersten und zweiten Seitenthema ergeben, während der vierte Satz das Persönliche im Zeichen des Jubelhymnus zeigt. Der thematische Kontrast, welcher dadurch dem Hauptgedanken des ersten Satzes gegenüber zum Ausdruck kommt, verbindet sich hier zugleich mit dem höchsten Steigerungsmomente einer dritten Situationszeichnung:

II. Satz, *Molto vivace*	III. Satz, *Adagio molto*	IV. Satz, Schlußsatz mit Chor.
Dämonisches Treiben der Tiefen.	Ruhe eines beseligenden Friedens.	Der Jubel der Höhen.

Der Schlußsatz mit Chor ist demnach nicht allein durch sein fundamentales, den Hauptgedanken der Symphonie gegensätzlich ergänzendes Thema des Jubelhymnus zu einer breiten Entfaltung veranlaßt, die mindestens die gleiche Ausdehnung des ersten Satzes haben müßte, sondern auch der breite Ausbau der vorausgehenden beiden Situationsbilder bedingt nach dem Prinzip der Steigerung ein breiteres Ausstrahlen des Schlußsatzes. Und berücksichtigen wir ferner, daß sich der thematische Kontrast der Ecksätze auf einer gleichgearteten Gliederung ihrer Teile zum Zwecke einer sich steigernden Grundwirkung vollzieht, die ihre endliche Lösung im Schlußtone findet, so erkennen wir auch die Absicht des Komponisten, die inhaltliche wie formelle Gebundenheit des Werkes, eben weil sie aus dem Prinzip der Steigerung hervorgegangen ist, auf den Schlußsatz zu konzentrieren.

Wir gehen nun auf den thematischen Kontrast der Ecksätze, wie er die Basis bildet für die formelle Gebundenheit des ganzen Werkes, noch näher ein:

Der Gegensatz der Ecksätze liegt zwischen dem heldenhaften Ringen des ersten Satzes und dem allgemeinen Siegesjubel des letzten Satzes.

Der Grundgedanke des ersten Satzes hat daher authentische Kraft und bewegt sich mit rhythmischer und harmonischer Bestimmtheit eines tonischen Dreiklangs im Rahmen der Oktave.

Der Grundgedanke des vierten Satzes ist plagal bewertet, er gibt in seiner einfachen Melodik, welche die Dominante nicht überschreitet, den rhythmischen Gleichlaut einer diatonischen Folge.

Dem ersten Thema ist instrumentaler, dem anderen liedartiger Charakter zu eigen.

Das erstere veranlaßt wegen seiner markanten, rhythmischen Motivgliederung weit ausgreifende Durchführungen, das letztere wegen seines harmonisch-rhythmischen Gleichlautes Variierungen.

In den Durchführungen des ersten Themas im ersten Satze finden wir zum Zwecke der Steigerungen motivische Engführungen, im Grundgedanken des vierten Satzes rhythmische Verengungen der Motive.

Im Rahmen dieser auf dem Gegensatz der Grundgedanken beruhenden gegensätzlichen Verarbeitung schafft der Komponist für die beiden Ecksätze eine einheitliche formelle Anlage. Wir gehen dieser nach:

Der erste Satz gliedert sich mit seinen zwei Durchführungen in vier Teile. Der erste Teil gibt den Grundgedanken und die mit ihm durch die Grundidee verbundenen Seitenthemen. Die übrigen drei Teile (erste Durchführung, Wiederholungssatz, zweite Durchführung) bewegen sich im Bilde des Grundgedankens. Der erste Teil des Schlußsatzes aber, der durch die vorausgehenden Mittelsätze in ein ganz anderes Verhältnis zum Hauptsatz gestellt worden ist, rekonstruiert im gewissen Sinne den Ideengang des ersten Teiles vom Hauptsatze. Dabei scheidet das Persönliche des letzteren aus, es wird nur in die Sprache des Rezitativs gelegt, und die alten Situationsbilder ziehen noch immer an der Seele des träumenden Helden vorüber, bis ihm endlich die fernen Töne des Jubelhymnus-Motives sagen, daß er sich jetzt in einer Welt befinde, von der ihn bisher eine weite Kluft trennte. Skizziert also der erste Teil des ersten Satzes den Ideengang des Werkes, so gibt der erste Teil des vierten Satzes die Illustrationsskizze dazu. Wie beim ersten Satze, so treten auch beim Schlußsatze die nächsten Teile in eine lebhafte Steigerung ein, die beim Hauptsatze den Helden ringend, im Schlußsatze aber im Glanze des Sieges, „laufend um die Flamme des Ideals“, zeigen. Dabei tritt im ersten Satze die Persönlichkeit in größte Aktivität, im letzten Satze aber läßt sie sich tragen von den Wellen des Glückes. Darum ist der erste Satz ein bis ins Innerste durchgeführtes Seelenbild, der letzte eine bis zum Ausdruck höchster Freudigkeit gesteigerte Situationszeichnung. Gegenüber dem bedächtigen Abwägen der Empfindungsmomente des ersten Satzes treten hier die treibenden Kräfte der Massen in Bewegung: „Laufet, Brüder, eure Bahn freudig wie ein Held zum Siegen!“ Der Parallelismus der im vierten Satze sich entwickelnden Steigerungsverhältnisse verläuft nach demselben Bachschen Formprinzip wie im ersten Satze. Dort steigt Beethoven in die Tiefen, um die nachfolgende Bewegung zu fundamentieren; hier läßt er als vorbereitendes

Situationsbild den von ferne her erklingenden Jubelhymnus auftreten, Takte 92 bis 207.

Die Entwickelung des ersten Steigerungsmomentes, also das „Aus der Tiefe sich Herausarbeiten“, setzt dort ein, wo wir die Worte hören: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ Die Worte sind uns deshalb wichtig, weil sie den persönlichen Zug der Grundidee schon äußerlich rechtfertigen, Takt 208 bis 236.

Es tritt nun dieselbe dreiteilige Behandlung des ersten Steigerungsmomentes auf wie im Hauptsatze. Die erste Teilgruppe gibt den Jubelhymnus mit Chor und Soli, Takt 237 bis 330, die zweite Teilgruppe die Durchführung des Jubelhymnus in B-dur mit eingefügtem Tenorsolo, Takt 331 bis 542, in der dritten klingt der Jubelhymnus mit kräftig kontrapunktierender Grundstimme und mächtiger harmonischer Entfaltung aus, Takt 543 bis 594.

Dieser Anlage sind die drei periodischen Gruppenzeichnungen der ersten Durchführung des ersten Satzes zu vergleichen, wie sie sich ebenfalls im ersten Steigerungsmoment entwickeln.

Den ruhenden Pol der Steigerung des Hauptsatzes bildet der Repetitionsteil, hier im vierten Satze ist es das Bild der liturgischen Weihestimmung, Takt 595 bis 762. Während wir dort eine dreifache thematische Entfaltung im Grundtone D fanden, tritt hier wieder die dreiteilige Gruppenzeichnung auf: das liturgische „Seid umschlungen, Millionen“, Takt 595 bis 654, die Engführung der Hauptgedanken des Schlußsatzes, Takt 655 bis 729, und der liturgische Ausklang „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“, Takt 730 bis 762, auf der Basis von G.

Der dreiteiligen Entfaltung des Schlußtones, wie sie die zweite Durchführung als drittes Steigerungsmoment des ersten Satzes bringt, steht hier im Schlußsatz ebenfalls eine Dreiteilung des letzten Steigerungsmomentes gegenüber. Die Teilgruppen werden dabei auseinandergehalten durch dominantische Zwischensätze, die neue Bewegungsphasen einleiten. Die erste reicht bis Takt 813, die zweite bis Takt 842, die letzte bis Takt 940.

Was aber nützen alle Formen, wenn die thematische Charakteristik sich nicht zu einer thematisch bedeutsamen Steigerung erheben kann?

Den motivischen Engführungen des Hauptsatzes, wie sie sich aus der Anlage des Grundgedankens ergeben, stellt Beethoven hier im vierten Satze das Prinzip der rhythmischen Verengung gegenüber und erreicht damit, daß der Gesangssatz vollständig im Instrumentalsatz aufgeht. Dem Chore fällt nur die Aufgabe zu, dasjenige, was die vorausgehenden Situationszeichnungen der Mittelsätze sowie die Anlage des Hauptsatzes notwendig

bedingen, mit illustrieren zu helfen, das Thematische aber führt der Instrumentalkörper zu Ende.

Was der Grundgedanke des ersten Satzes in motivischer, das birgt in rhythmischer Hinsicht der Jubelhymnus für den Schlußsatz. Eine Fülle von Varianten schlummern in seinem rhythmischen Gleichlaut und veranlassen mit ihren fortlaufenden Verengungen die ungewöhnliche Wucht des letzten Steigerungsverlaufes.

Die Basis gibt der $^4/_4$-Gleichlaut des Jubelhymnus {| ♩ ♩ ♩ ♩ |, ihm schließt sich in B-dur der $^6/_8$-Takt an {| ♩ ♪ ♩ ♪ |, der in eine gleichmäßig fortlaufende Bewegung bei der Durchführung des Jubelgedankens übergeht {| ♫♩ ♫♩ |.

Im weiteren Verlauf tritt die Engführung der beiden Hauptgedanken des Schlußsatzes im $^6/_4$-Takt auf, wobei der Jubelgedanke in Achteln variiert wird {| ♫♫♫ ♫♫♫ |.

Das Finale, als welches wir das letzte Steigerungsmoment bezeichnen wollen, läßt den Achtelrhythmus in beschleunigtem Tempo erscheinen, wobei die beiden Hauptgedanken des Satzes vollständig zu Instrumentalthemen umgewandelt werden und als solche gegen den Schluß hin im Instrumentalsatze aufgehen.

Dieselbe rhythmische Wohlabgewogenheit in der Anlage rhythmischer Gliederung und Folgerung finden wir in Bachs D-dur Fuge, B. I.

Auch sei noch bemerkt, daß Beethoven, um den Parallelismus zum Hauptsatze noch zu vervollständigen, dem vierten Satze zwei Durchführungen einfügt. Die erste schließt sich dem Tenorsolo an und leitet zum Jubelhymnus instrumentaliter über, die zweite finden wir im Finale bei den Worten „Deine Zauber binden wieder“ als breit ausklingenden Nachsatz vom Chore ausgeführt.

Wir geben nun noch eine übersichtliche Darstellung der Steigerungsmomente, um zu zeigen, wie durch sie die Geschlossenheit des ganzen Werkes veranlaßt wird.

Zunächst kommt die Grundidee in Betracht. Sie gibt mit dem ersten und zweiten Satze ein Bild der Tiefen und des im Banne der Tiefen ringenden Helden. Der dritte Satz ist das Ruheland, der vierte Satz gibt den sich steigernden Jubel.

I. Satz und II. Satz	III. Satz	IV. Satz
d-moll.	B-Dur.	D-Dur.

Die Folge der Symphoniesätze zeigt sich also in der harmonisch aufhellenden Wirkung.

Da die Situationsbilder der beiden Mittelsätze nach der Grundidee auch den Schlußsatz mit in ihren Bereich ziehen, so ergibt das für den letzteren ein breites Ausstrahlen illustrierender Einzelzüge.

Die formelle Gebundenheit des ganzen Werkes aber basiert auf der gegensätzlichen Gedankensprache der Ecksätze und der in ihnen einheitlich durchgeführten Steigerungen. Dadurch wird die Stabilität der Mittelsätze veranlaßt, die sich im zweiten Satze in rhythmischer Beziehung, im dritten Satz in thematischer Beziehung äußert.

Wir haben also eine organisch festgefügte Folge von Symphoniesätzen vor uns, die in ihrem Grundcharakter das Signum einer großzügigen Steigerung an sich tragen. Hierzu nachstehende Anlage:

Nach der Grundidee.

d-moll. B-dur. D-dur.

I. S. II. S. III. S. IV. S.

1. Teil. 1. D. Rep. 2. D. Folge der Situationszeichnungen.

Einl. Jubelh. Gegenthema. Finale.

Die formelle Gebundenheit der Ecksätze.

Wenn also Beethoven den Schlußsatz mit Chor und Solostimmen einrichtete, so fühlte er sich dazu durch die gegensätzliche Gedankensprache der Ecksätze veranlaßt, andererseits durch die fortlaufenden Situationszeichnungen. Beides aber bedingt in seiner Vielgestaltigkeit neue Momente für eine Steigerung in ihrem Höhepunkte, in welchem alle Fäden zusammenlaufen. Die konnte in solchem Falle der Instrumentalkörper nicht in so ausgiebiger Weise geben, Beethoven fügte daher die Gesangsstimmen bei.

Damit haben wir wohl zur Genüge gezeigt, daß die Neunte Symphonie in einer Geschlossenheit der Gedankensprache sich gibt, wie sie nur in den Werken Joh. Seb. Bachs vorkommt. „Bekanntschaft mit Bachscher Musik hätte darum, wie schon bemerkt wurde, das Vertrautwerden mit den Eigenheiten Beethovenscher im allgemeinen früher ermittelt" (Schindler). Zu dieser „Bekanntschaft" gehört natürlich ein tieferes Anschauen. Beethoven sagt daher: „Man muß Bach studieren, und dazu hat man nicht Zeit".

Nach den Anmerkungen der letzten Thayer'schen Beethoven-Ausgabe will man eine Gesamtidee des Werkes ausschalten, da es dem, was man über das Entstehen des Werkes zu wissen vorgibt, durchaus widerspreche. Ob dieses Wissen wirklich begründet ist, mag dahingestellt bleiben.

Ganz abgesehen von den Karl Czerny'schen Auslassungen über den Schlußsatz der Neunten, die weder auf die Persönlichkeit noch auf das Schaffen Beethovens so recht passen wollen, und die auch Schindler, der die künstlerischen Eigentümlichkeiten des Meisters kannte, als unwahr bezeichnete, haben auch die Skizzenbuchnotizen zur Neunten nach meinem

Dafürhalten nicht den Wert, den man ihnen beilegt. Geben sie doch nur momentane Einfälle, die der Komponist ebenso leicht wieder außer acht läßt. Wer dem inneren Werdegang des Werkes nicht nachgeht und dem einheitlichen Organismus desselben nicht nachfühlt, dem können jene losen Blätter für eine objektive Betrachtung wenig nützen.

Zudem ist die Schaffenstätigkeit Beethovens wesentlich verschieden von der unserer Tage. Heutigentags handelt es sich nur noch um ein Aneinanderreihen auf Grund des harmonisch-dekorativen Prinzips, bei Beethoven um ein Ineinanderarbeiten in harmonisch-spekulativem Sinne. Ein zeitliches Bestimmen für die verschiedenen ineinander arbeitenden Gedankengänge ist daher bei ihm gar nicht möglich. Es ist darum auch unangebracht, von Beethoven sagen zu wollen, er habe den vierten Satz an die vorausgehenden drei Sätze „gebaut".

Ferner sind die Empfindungswerte auf Grund des Monumentalen so ungemein zart abgewogen und verteilt, und die Gedankensprache ist so innig verkettet in den periodischen Satz- und Gruppenanlagen, daß die Konzentration derselben nur in der Idee gipfeln kann. Diese braucht von vornherein nicht vorhanden zu sein; aber die Art, wie das Werk im Künstler entsteht und vom künstlerischen Enthusiasmus zum Ziele getragen wird, drängt auf sie hinaus. Und so steht auch die Neunte, getragen von der Grundidee des ringenden und sieghaften Helden, in imponierender Größe und vollendeter Schönheit vor uns. Fast ein Jahrhundert ist man diesem hohen künstlerischen Ziele, das Beethoven der Kulturwelt hinterlassen hat, nachgeeifert, und mit starkem sittlichem und künstlerischem Wollen hat man den Einsamen zu erreichen versucht. Doch vergebens. Man hat nicht an die Grundnormen Joh. Seb. Bachs gedacht.

VERDI, EIN FREUND DEUTSCHLANDS?

VON ERNST STIER IN BRAUNSCHWEIG

Obwohl Italien als unser Verbündeter gilt, neigt die Masse des Volkes zu Frankreich; wirtschaftliche, politische und militärische Gründe verhindern allein den Übertritt zu den Feinden. Deutschfreundliche höhere Beamte, Gelehrte und Künstler werden von der Mehrzahl der Zeitungen verspottet, der alberne Protest gegen die Verwüstung des Doms von Reims durch die „Barbaren“ zeigt die Denk- und Anschauungsweise gebildeter Kreise, die unsere Rechtfertigung nicht anerkennen, sondern behaupten, jede katholische Kirche sei den protestantischen Deutschen ein Dorn im Auge, ihre Zerstörung also ein Gott wohlgefälliges Werk. Wenn Leoncavallo's Verleger — nebenbei bemerkt ein ausgesprochener Parteigänger der Franzosen — seinen Freund rein zu waschen und als neutral hinzustellen versucht, so dachte er als geriebener Geschäftsmann wahrscheinlich wie König Heinrich IV. von Frankreich, der sich, als ihm die Hauptstadt die Tore schloß, sagte: „Paris ist eine Messe wert“ und katholisch wurde. Es ist verständlich, daß Leipzig, wie No. 5 der „Neuen Musik-Zeitung“ berichtete, „Bajazzo“ vom Spielplan absetzte, und der Orchestervortrag „Mattinata“ vom Publikum ausgepfiffen wurde. In Braunschweig entfernte man gleichfalls die genannte Oper und bevorzugt dafür augenblicklich diejenigen Giuseppe Verdi's. Dieser Meister, der wie Saint-Saëns und J. Dalcroze Deutschland seine schönsten Erfolge verdankt, aus dessen Kunst neue Nahrung sog, beneidete uns, wie er in einem Briefe vom April 1870 an Hans v. Bülow schrieb:

„Glücklich ihr, die ihr noch die Söhne Bachs seid! Und wir? — — — Wir, die Söhne Palestrina's, hatten wohl einst eine große und uns eigentümliche Schule! Jetzt ist sie entwertet und droht dem Untergange anheimzufallen! Wenn wir nur wieder von vorn anfangen könnten!“

Dies sind heuchlerische Worte, denn der Schreiber empfand das Gegenteil; das Hinken auf beiden Seiten zeugt nicht gerade von einem offenen, ehrlichen Charakter. Soeben erschien das Buch „Il salotto della contessa Maffei“ di Raffaello Barbiera (Milano, Treves editori) in neuer, achter Auflage, die folgenden Brief Verdi's enthält, vom Vorabend der Schlacht bei Sedan an seine vertrauteste Freundin, die Gräfin Clara Maffei, der jedenfalls nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, also die wahre, aufrichtige Gesinnung enthüllt. Der Ton, der nach einem französischen Sprichwort die Musik macht, ist hier viel wärmer als in dem Schreiben an Hans v. Bülow, dem er sehr verpflichtet war, also ein paar höfliche Worte zu sagen für gut befand. Das interessante Schriftstück lautet:

Sant'Agata, den 30. Aug. 1870.

Liebes Clärchen!

Das große Unglück Frankreichs geht mir ebenso wie Ihnen zu Herzen. Allerdings war und ist die Aufschneiderei, Unverschämtheit und Überhebung der Franzosen auch in ihrem Elend unerträglich, aber Frankreich gab der modernen Welt die Freiheit und Kultur; wenn es zugrunde geht, werden — darüber dürfen wir uns keineswegs täuschen — alle Errungenschaften mit ihm fallen. Mögen unsere Schriftsteller und Politiker die Erfahrung, Wissenschaft und sogar die Kunst (Gott verzeihe es ihnen!) dieser Sieger rühmen; wenn sie ein wenig schärfer hinblickten, würden sie gewahren, daß in den

Adern der Deutschen immer noch das alte Blut der Goten fließt, daß sie von namenlosem Ehrgeiz, hartherzig, unduldsam sind, alles verachten, was nicht deutsch ist, ja, daß sie sich durch grenzenlose Raubgier auszeichnen. Es sind Menschen von Kopf, aber ohne Herz, es ist ein starkes, aber ungesittetes Geschlecht. Und dieser König, der neben Gott immer die Vorsehung im Munde führt, zerstört mit Hilfe derselben den schönsten Teil Europas! Er hält sich für einen Auserwählten, dazu bestimmt, die Sitten zu bessern und die Laster der modernen Welt zu strafen!!! Was für ein Typus eines Missionars!

Der alte Attila (ein ebensolcher Missionar) machte Halt vor der Majestät der Hauptstadt der alten Welt, dieser aber schickt sich an, diejenige der modernen Welt zu beschießen. Wenn Bismarck jetzt jedermann verkündet, Paris solle geschont werden, so fürchte ich mehr als je, daß es wenigstens teilweise zerstört wird. Weshalb? Ich kann es nicht sagen. Vielleicht weil es keine zweite so schöne Hauptstadt gibt und es den Deutschen niemals gelingen würde, eine ähnliche zu bauen. Armes Paris, das ich vergangenen April noch so lebensfroh, schön und glänzend sah!

Und dann? Ich hätte eine großmütigere Politik vorgezogen, die wenigstens einen Teil der schuldigen Dankbarkeit abzahlte. Hunderttausend der unsrigen konnten Frankreich möglicherweise retten. Dieser Gleichgültigkeit, die uns einst Verachtung eintragen wird, hätte ich einen Frieden vorgezogen, den wir als Besiegte mit Frankreich unterzeichneten. In einem unvermeidlichen europäischen Kriege, der morgen noch nicht, später aber ganz sicher kommt, werden wir verschlungen. Ein Vorwand findet sich bald. Vielleicht Rom — das Mittelländische Meer — dann gibt es auch kein Adriatisches mehr, das sie ja schon als deutsches öffentlich bezeichneten.

Ihr ergebener

Giuseppe Verdi

Jedes erklärende Wort würde den Inhalt nur abschwächen. Man vergleiche jedoch, was Verdi über die deutsche Kunst in demselben Jahre Hans v. Bülow und was er seiner Freundin sagt. Die spöttischen Worte über unseren hochverehrten Kaiser Wilhelm I. sollen hiermit niedriger gehängt werden! Verdi begnügt sich nicht mit der Neutralität Italiens, seiner Ansicht nach mußten die Truppen seines Vaterlandes Schulter an Schulter mit den Franzosen kämpfen. Garibaldi war also ein Mann nach seinem Herzen. Die Zweifel an Bismarcks Wort und die Angst vor dem künftigen europäischen Kriege, den er richtig ahnt, müssen ihm verziehen werden; wenn man ihn aber jetzt vielfach als Verehrer deutscher Musik und deutschen Wesens, als Freund unseres Volkes hinstellt und diesem seine Opern auf Kosten unserer Meister bietet, so muß öffentlich Widerspruch dagegen erhoben werden!

„ENGLISCH HORN“ ODER „ALT-OBOE“?

VON FERRUCCIO BUSONI IN NEW YORK

New York, 21. März 1915.

Liebe „Musik“, in Ihrem Heft 10 (2. Februarheft 1915) schlägt Franz Dubitzky für „Englisch Horn“ das deutschere „Alt-Oboe“ vor. Welche sprachliche Verirrung! „Alto“ bedeutet auf italienisch „hoch“; „Contra-alto“ seinen Gegensatz: „tief“, aus dem die deutsche Sprache die Abkürzung „Alt“ bildete. Also „Alt“ gilt für „tief“, bedeutet aber in Wirklichkeit „hoch“. Oboe ist eine Italienisierung vom französischen Haut-bois, nämlich Hoch-Holz, hoher Holzbläser. Abgesehen davon, daß weder „Alt“ noch „Oboe“ deutsche Worte sind, man betrachte, welche Verwirrung von Begriffen aus der Zusammensetzung der beiden entsteht! Das Wort Alto-Haut-bois (Alt-Oboe) enthält zweimal den Begriff „hoch“; bald als tief, bald als hoch gebraucht — finde sich da zurecht, wer kann. — Tiefes Schnarr-Rohr wäre gut deutsch, und „Krummholz“ ist historisch (geschichtlich . . .). Ich lasse Ihnen die Wahl zwischen den beiden Schönheiten.

Herzlich ergeben

F. Busoni

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 1. und 28. Februar 1915. — (1. II.) „Heil dir im Siegerkranz . . .“ Von Ernst Beuthner. Verfasser wendet sich gegen die Bestrebungen, unsere Volkshymne durch eine neue, zeitgemäße Schöpfung zu ersetzen. „. . . was so viele Jahrzehnte von einer Nation in vaterländischer Begeisterung und zum Ausdruck vaterländischen Hochgefühls gesungen worden ist, ist deutsch trotz allen streitbaren Gelehrten. Und wenn die Engländer die gleiche Weise ihrem König und Herrn singen, so wollen wir als Volk von nationaler Geschlossenheit und Kraft zur Kriegszeit unsere Stimmen nur höher erheben. Unsere Widersacher wollen wir, wie auf der Walstatt, so im nationalen Gesang niedersingen, bis sie ihre Hymne abändern. Eine Weise mit solcher Vergangenheit, einen Sang, der uns allen mit dem neuen deutschen Kaisertum eng verknüpft ist, streicht man nicht einfach aus dem Volksleben weg. Noch andere Gründe werden für die Abschaffung ins Feld geführt: Text und Melodie sind unzulänglich. Diese Kritik scheint uns denn doch zu spät zu kommen, wobei zunächst dahingestellt bleiben kann, ob sie zutrifft. Was ein so hohes Alter erreicht und an sich rein ideellen Wert hat, ist schon deshalb jeder auf Abschaffung hinzielenden Kritik entzogen. Ob streitbare Gelehrte grammatikalische Unrichtigkeiten im Satzbau oder Unzulänglichkeit der Versfüße in mehr oder minder großen Abhandlungen zum Gegenstand hochpeinlicher Untersuchungen machen oder große Musikprofessoren Doktorarbeiten über die allen Grundsätzen der Kompositionslehre widersprechenden Intervalle im siebenten oder zwölften Takt der Hymne schreiben lassen, kann uns gleichgültig sein. Der Gesamtheit des Volkes bleibt die Hymne der vaterländische Hochgesang. Und ein Volksgesang soll sie bleiben! . . . Unsere Zeit ist vielleicht zu kompliziert für die Komposition eines Sanges, der Schönheit mit Einfachheit und Volkstümlichkeit vereint. So ein Lied ‚läßt sich nicht bestellen, es muß in glücklicher Stunde empfangen und geboren werden‘. Darum warten wir diese Stunde ohne Wettbewerb in Ruhe ab. Vielleicht gebiert sie baldiger Sieg unserer Heere und der ersehnte Friede! Und gebiert er sie nicht, so singen wir wie bisher, nur noch kräftiger und begeisterter trotz allem ‚Heil dir im Siegerkranz . . .‘“ — (28. II.) „K. u. k. Militärmusik.“ Von E. N. v. Reznicek. „. . . Um die Wende des 18. Jahrhunderts krankten alle Militärkapellen an einem grundlegenden Fehler: Es gab keine der Tonfülle der Ober- und Mittelstimmen entsprechenden Bässe. Man behalf sich mit Ophikleiden, Serpent und Fagotten — der ganze große Aufbau stand auf zu schwachen Füßen. Da machte im Jahre 1835 Wieprecht in Berlin seine epochale Erfindung und konstruierte die Baßtuba. Auf dieser machtvollen Basis baute man in Österreich in äußerst zweckmäßiger Weise den ganzen übrigen Instrumentalkörper auf und besetzte ihn folgendermaßen: 2 große und 2 kleine Flöten in Des (die Stimmung ist besonders günstig, weil die Instrumente bei dem Umstande, daß fast alle Stücke für Militärmusik in Es stehen, in ihrer bequemsten Tonart, D, spielen); 9 bis 10 Klarinetten in B (dazu, wenn vorhanden, eine As- und Es-Klarinette); 4 Hörner in Es; 4 Flügelhörner in B; 6 Trompeten in Es (auch Piston in Es); 2 Baßtrompeten in B; 2 Baßflügelhörner in B (Tenorhorn); 2 Euphonions (Bariton); 3 Posaunen; 2 F- und 2 B-Baßtuben; Becken und große Trommel. Wie man aus dieser Aufstellung sieht, keine Oboen, keine Fagotte, keine kleinen Trompeten (B-Pistons). Das bedeutet einen großen Vorteil gegenüber anderen In-

strumental-Organisationen; denn die Oboen verschärfen nur den Klang der Oberstimme, ohne sich zu amalgamieren, die Fagotte sind in dem Tosen der Blechinstrumente gänzlich unhörbar und daher zwecklos, die B-Pistons geben zuviel Schnedderengteng und werden reichlich ersetzt durch die Flügelhörner, die der Melodie Rundung und Fülle verleihen, ohne sie an Kraft einbüßen zu lassen. Hand in Hand mit dieser Besetzung geht die Instrumentierungstechnik, die hauptsächlich auf Vollklang gerichtet ist, was durch starke Betonung der Quinte in Mittellage und Tiefe erzielt wird und worin es die österreichischen Militärkapellmeister zu einem hohen Grad von Vollendung gebracht haben ... Die instrumentale Organisation und die Instrumentierungskunst der Kapellmeister ist aber nicht die alleinige Ursache des hohen Standes der österreichisch-ungarischen Militärmarschmusik. Es kommen als Hauptfaktor dazu die Märsche selbst, und man muß sagen, daß diese Märsche und ihre Komponisten wesentlich zu dem Weltruf der ganzen Institution beigetragen haben. Man denke nur an den Prinz-Eugen-Marsch. Ursprünglich ein Lied im Fünfviertel-Takt, das ein österreichischer Soldat bei der Belagerung von Belgrad gedichtet und vertont haben soll, ist dieses im besten Sinne volkstümliche Stück jetzt in den Vierviertel-Takt versetzt zum Defilier-Marsch der Kavallerie und Artillerie geworden. (Nebenbei sei bemerkt, daß in Österreich und Ungarn nur die Infanterie eigene Musiken besitzt.) Dann der Typus aller Militärmärsche: der Radetzky-Marsch vom alten Johann Strauß. Kann man sich etwas Militärisch Packenderes, Elektrisierenderes denken? Dazu kommt ein Heer von anderen Märschen, wovon viele einen ausgesprochenen Kunstwert besitzen. Z. B. ‚Hoch Habsburg', der 42-Grenadier-Marsch usw. Auch der altberühmte Rakoczy-Marsch wird, allerdings nur in Ungarn, als Militärmarsch benützt ..."

HANNOVERSCHER COURIER, 23. Februar 1915. — „Lieder des hannoverschen Heeres." Von Heinrich Schierbaum. „Wie die übrigen deutschen Heere, hatten auch die kurfürstlich und später die königlich hannoverschen Truppen neben einem allen deutschen Truppenkörpern mehr oder weniger gemeinsamen Schatz an Liedern einen ihm besonders eigenen Bestand an Soldatenliedern. Von seinem Umfange können wir uns heute keinenfalls eine richtige Vorstellung machen, da der größte Teil bei der nur mündlichen Fortpflanzung sicher untergegangen ist und für immer verloren sein wird, wenn uns ein glücklicher Zufall nicht irgendwelche geschriebenen vergilbten Liederhefte in die Hände legt. Das, was wir heute noch an Liedern des ehemaligen hannoverschen Heeres besitzen, verdanken wir ausschließlich mündlicher Überlieferung. Und dieser Rest ist erst in den letzten Jahren bald hier, bald da aufgezeichnet worden. Auch sie wären verloren, wenn sie sich nicht bis auf den heutigen Tag im Volke lebendig erhalten hätten." Verfasser gibt im folgenden eine Reihe Stichproben, die sich zum Teil durch urwüchsigen Humor auszeichnen.

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 26. Februar 1915. — „Deutsches Wesen und deutsche Musik." Von Karl Storck. „Wenn je, so haben wir es in dieser gewaltigen Zeit erfahren, daß das deutsche Wesen von ganz besonderer Art ist. Wir gehen nicht zu weit, wenn wir sagen, daß für uns Deutsche selbst als Offenbarung wirkte, was wir jetzt erleben durften. Wir alle standen und stehen staunend vor unserem Volke, tief beglückt, ihm anzugehören. Und es ist ganz eigentümlich, wie sich unser aller in den ersten Wochen dieses Krieges das Gefühl bemächtigte: die Welt hat uns nichts geschadet; noch immer sind wir wir selbst. Es war dieselbe Welt, um die wir zuvor so geworben hatten, der wir nachliefen, hinter deren Erscheinungsformen wir unser Eigenstes versteckten, die wir jetzt als Gefahr empfanden. Und alle, auch jene, die zuvor mit Spott und noch Schlimmerem nicht gekargt hatten, fühlten sich jetzt erlöst, als der alte Deutsche sich nun er-

hob und da stand, als ob all das Kulturgetue, all die hunderterlei Bemühungen, es anderen gleich oder zuvorzutun, die uns seit Jahrzehnten das Wichtigste gewesen waren, für ihn gar nicht dagewesen wären. Und was wir sonst wohl uns nur noch allein eingestanden, womöglich gar als Hemmung empfanden, das wurde jetzt unser Stolz, unser Glück. Ja, wir Deutsche sind von einer ganz eigenen Art. Waren wir zunächst überrascht, verwundert und tieftraurig, daß die Fremden uns so schmählich verkannten und so niedrig verleumdeten, längst fühlen wir uns über ihr Gegeifer erhaben. Wir würden ihrer lachen, wenn wir nicht Mitleid mit ihnen hätten. Aber zu Groll und Zorn bringen wir es kaum mehr, wenn sie uns nicht verstehen. Sie können uns nicht verstehen, weil das deutsche Wesen für sie zu tiefgründig und zu eigenartig groß ist. Können wir uns darüber schließlich wundern, wo es doch so ungeheurer Aufwühlungen bedurfte, um uns selber durch ein Gemenge von harter Schale und allerlei fremder Umhüllung bis zum Kern vordringen zu lassen? . . .“ Nach einem Rückblick auf die Entwickelung der deutschen Tonkunst seit den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges und kurzer Charakterisierung unserer Großmeister schließt Verfasser: „Neben diesen Meistern der größten Formen, die dadurch ins Weite hinausstreben, stehen vom begabten Sohne Joh. Seb. Bachs, Philipp Emanuel, an über Hunderte hinweg zu Schumann und seinen Nachfolgern die kleinen Meister, die ihr Vollendetstes in der kleinen Form, in der Beschäftigung mit sich selbst erreichen und so die in der Kunst der Welt unvergleichlich dastehende deutsche Hausmusik schaffen, der Menschheit so das edelste Mittel der Zwiesprache mit sich selbst in die Hand gebend. Die deutsche Musik, die so den höchsten Ausdruck der Intimität schuf, hat auch die gewaltigste Form des öffentlichen Kunstausdrucks geschaffen, das Kunstwerk der Gesamtheit, wenn diese Gesamtheit ihre höchste Fähigkeit gewinnt im Gefühl des Festlichen, der großen Stunde für das große Volk. Denn das ist der Kern von Richard Wagners Festspielgedanken, der durch sein Allkunstwerk die glänzende Erfüllung erhielt. Nur eins fehlt diesem weltumfassenden Bilde der deutschen Musik: die Gemeinheit und die niedrige Gesinnung in der gewinnsüchtigen Fron für die niedrigen Instinkte. Die Operettenmusik ist undeutsch, die Salonmusik ist undeutsch. Die deutsche Tanzmusik ist ein fröhliches, sinnliches Spiel, heiter und klar. Das perverse ‚Interessantsein‘ ist undeutsch, auch die Einstellung aufs rein Technische ist undeutsch. Wir haben das immer gefühlt, auch in den letzten Jahrzehnten, als diese Richtungen manchen deutschblütigen Künstler verlockten. Wir waren nur zu schwach geworden, um das unserem Wesen Widerstreitende nun auch schroff und tapfer abzulehnen. Aber jetzt in der Stunde der Not haben wir gefühlt, daß es sich nicht bewährte, und es ist von uns abgefallen, wie alle Treulosigkeit. Es wird wieder da sein, wenn es uns gut geht, wie ja dann alle Schmarotzer wieder zur Stelle sind. Wir wollen aber auch hier an das Erlebte denken und nichts vergessen. Das deutsche Wesen hat uns in schwerster Zeit in so überwältigender Größe und Schönheit noch einmal Treue gehalten. Es wäre schnöder Undank und eine verruchte Schwäche, wollten wir ihm nicht in Zukunft die Treue wahren.“

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU, (Wien) XLII, 3. — „Die österreichische Tonkunst und der Weltkrieg.“ Von Guido Adler. „In der furchtbaren Zerklüftung, die in unseren Tagen Staaten und Völker trennt und einander entgegenstellt, vermöchte die Tonkunst als eine allen Zwiespalt überbrückende Macht angesehen zu werden. Sie hat diese Mission zu allen Zeiten vollzogen. Sie wird sie auch weiter erfüllen. Die ökonomischen, sozialen Notwendigkeiten können wohl auch in weiterer Folge nur unter Ausgleichung der Gegensätze, unter Annäherung der gemeinschaft-

lichen Bedürfnisse befriedigt werden. Handel und Wandel machen ihre Rechte geltend und die zur Vermittlung Berufenen — zu denen wohl auch die Diplomaten gehören, wenn sie Eignung zu ihrem Berufe haben — sollen die Wege ebnen und die Brücken schlagen, die zur Verständigung führen. Kunst und Wissenschaft haben die gleiche Aufgabe in höherer Geltung. Ich kenne keinen Fall in der Geschichte der Musik, bei dem die Gehässigkeit zur völligen Zerstörung der künstlerischen Arbeit des gemeinsamen Höherstrebens geführt hätte. Die Macht der Kunst ist so groß, daß Sieger die Kunst der Besiegten übernehmen und fortzuführen suchen, wie die Römer gegenüber den Griechen. Wir haben die Zuversicht, daß in dem uns aufgezwungenen Existenzkampfe unsere Kunst nicht der einzige überlebende Teil sein wird, daß wir gestärkt neue Kraft auch zu kompositorischer Tätigkeit gewinnen werden. Der Russe, der Franzose, der Engländer könnten uns als Sieger nicht ihre Tonerzeugnisse aufnötigen, sie würden durch Jahrhunderte an unserer Tonkunst zu zehren haben. Ausgleich und Vermittelung können nicht durch den Krieg bestimmt werden, die Kunst ist stärker als jede Waffe, sie geht ihre Wege kraft innerer Gewalt." „... Unsere Musik ist das Ergebnis einer über ein Jahrtausend währenden Pflege. Sie konnte die Höhe nur erreichen, weil sie alle etwa verwertbaren Einflüsse willig und freudig in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Absonderung oder Abschließung wäre Tod gewesen. Willenlose Auslieferung an auswärtige Kunstaxiome bedeutete Selbstvernichtung, wie dies der Stand der englischen Musik seit Händels Auftreten erweist. Die österreichische Musik war viel zu kräftig, eigentriebhaftig, um solches Eigenharakiri zu vollziehen. Wie der Verlauf der Begebenheiten zeigt, haben nur solche Völker und Staaten eine Eigenstellung, eine überwiegende Machtstellung in der Kunst gewonnen, die im richtigen Augenblicke das Kunstgut, woher es immer kam, in einer ihrer Eigenanlage entsprechenden Weise neu zu verarbeiten vermochten. Und Österreich hat die glückliche Begabung, fast zu allen Zeiten europäischer Musikkultur mit einzugreifen." „... Uns Österreichern fällt eine doppelt schwere Mission zu: wir haben die Kulturgüter aller den österreichisch-ungarischen Staat bildenden Nationen zu hüten, zu mehren und dabei die vereinheitlichende Macht der Gesamtmonarchie zu pflegen und auszubilden. Ein innerer Widerspruch liegt nicht darin, wohl aber sind Hindernisse und Hemmnisse zu überwinden, die zu gewissen Zeiten die zusammenhaltenden Kräfte lähmen und binden. Es kommt auf die Geschicklichkeit, die Eignung der jeweilig Führenden, auf die Hingebung und die Versöhnlichkeit jedes einzelnen an. ‚Friede ist den Menschen, die guten Willens sind.' Wir Deutsche haben uns wohl darin nichts vorzuwerfen. In Armee und Beamtentum befleißigen wir uns einer Objektivität, die beispielgebend ist. In der Tonkunst gebührt aus entwickelungsgeschichtlichen Gründen den Deutschen die Führerschaft. Ich möchte keinen Künstler anderer Nationen, der am Ausbau der österreichischen Musik mittätig war, missen und jedem sein Verdienst zumessen. Könnte man aus dem Werden und dem Hochgang dieser Kunst auf die politischen Verhältnisse und ihre Zukunft Schlüsse ziehen, dann wäre der Kalkul rasch und sicher gezogen. Vielleicht und wahrscheinlich ist dem so. Fern von Voreingenommenheiten, aus einem Lande stammend, in dem der erste nationale Ausgleich angebahnt wurde, sage ich als gebürtiger Mährer, als treuer Österreicher, als deutscher Kulturmensch, daß, entsprechend den Staatsnotwendigkeiten in Zisleithanien infolge organischer Fügung des unter unserer Dynastie gewachsenen Österreichs, die Mission der Deutschen unbeschadet der freien Entwickelung der Einzelnationen von selbst gegeben ist: im Sprachenkonglomerat bedarf schon die äußere Organisation eines alle Nationen verbindenden sprachlichen Zusammen-

haltes. Inwieweit die innere Organisation einer auch national geordneten Leitung oder Führung bedarf, wird die Zukunft lehren. Österreich wird bestehen und die österreichische Tonkunst bleibt erhalten. . . ."

DIE HILFE (Berlin), 1. April 1915. — „Englands musikalische Unfruchtbarkeit." Von S. D. Gallwitz. „. . . Unser deutsches musikalisches Leben und Empfinden erblüht aus der tiefgewurzelten Volkskunst. England hat in der Musik keine Volkskunst, wie es auch kein Volkslied hatte. (Die Melodieen der volkstümlichen Balladen des 17. Jahrhunderts waren durch französische Sänger eingeführt worden.) So ist sein Musikleben wurzellos, schießt üppige Ranken und Triebe nach allen Richtungen hin. Ohne diese tief im Volkstum gründenden Wurzeln aber ist eine nationale Tonkunst überhaupt unmöglich. Das Produktive in der Kunst läßt sich nicht beirren. Wie es bei dem einzelnen sich darstellt, daß es nur von innen heraus, durch Kultur gefördert, aber nicht durch Kultur bedingt, als geheimnisvoller Keim und Naturtrieb erwachsen kann, so auch bei den Völkern. Houston Chamberlain spricht in seinem unlängst erschienenen Essay ‚England' von einem Wendepunkt in der Entwickelungsgeschichte des englischen Volkes; ihn bezeichnet der Augenblick, als der Engländer aufhörte, Eroberer oder Landbebauer zu sein und dafür Kaufmann wurde und daranging, die Welt mit kaufmännischen Mitteln unterjochen und regieren zu wollen. An diesem zeitlichen Wendepunkt der Volksentwickelung wurde auch der Lebenskeim der nationalen musikalischen Produktion und Entwickelung geknickt. England kaufte seither sich seine Musik, das Beste, was es darin gab, bei den Kulturvölkern des Kontinents: es konnte sie bezahlen! Die englischen musikalischen Begabungen zweiter und dritter Ordnung, deren es jederzeit eine Anzahl gegeben hat, verkümmerten aus Mangel an nationaler Ermutigung; zu tief waren die Schatten, die die großen und gefeierten Fremden über sie warfen. Es ist ein Fluch, wenn man darauf fußt, daß man alles haben kann, weil man alles mit Geld bezahlen kann; nirgendwo aber ertötender als in der Kunst . . . Kunst ist in weitester Fassung der Selbstzweck einer Sache, und Voraussetzung zur Kunst ist: eine Sache um ihrer selbst willen tun oder lieben können. Dieses Verständnis aber und diese Fähigkeit, ja, nur der Gedanke daran ist in dem utilitaristischen England längst verkümmert."

DIE ÄHRE (Zürich), 3. Jahrgang, Heft 25/26 (28. März 1915). — „Zwei Tonpoeten. Zum Gedächtnis Chopin's und Schumanns!" Von Karl Zuschneid. Zur vollen Würdigung der intimen Kunst dieser beiden Meister „gehören besondere, von der landläufigen Bewertung musikalischer Kunstwerke nach ihrer äußerlichen Wirkung weitab liegende Wertmesser. Es gehört schon ein gut Stück geistesverwandter Poetennatur dazu, ihre inhaltsreichen Schönheiten recht genießen und in der Wiedergabe ganz enthüllen zu können. Solche Poetennaturen sind auch unter den berufsmäßig ausübenden Künstlern immer selten gewesen, und sie sind heute, in einer wieder mehr dem ‚Artistischen' zuneigenden Zeit, noch seltener als je zuvor. Die Ideale der Romantik, der dichterischen sowohl wie der musikalischen, sind verblaßt, und an Stelle unmittelbar naiven Empfindens ist auf beiden Gebieten die geistreiche Reflexion, das Suchen nach neuen Kunstwerten getreten . . ." „Die rechte Heimstätte für unsere Tonpoeten ist und bleibt das musikalische Haus, da, wo echte Geistes- und Herzensbildung liebe- und verständnisvoll ihnen den Boden bereitet. Aufgabe der musikalischen Jugenderziehung ist es in erster Linie, das kostbare Vermächtnis gerade dieser, unserem Denken und Empfinden so nahe stehenden Tonschöpfer in rechtem Geiste zu pflegen und lebendig zu erhalten. Hier steht das vom Klavier ausgehende musikalische Unterrichtswesen vor einer in der Hauptsache noch zu erfüllenden bedeutsamen Aufgabe." Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

190. **Moritz Bauer:** Die Lieder Franz Schuberts. Erster Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915.

„. . . Es mußte sich also handeln um eine Sichtung des ganzen Liedermaterials nach literarischen, musikgeschichtlichen und ästhetischen Gesichtspunkten" — heißt es in dem Vorwort. Das auf zwei Bände berechnete Werk bringt in dem zurzeit vorliegenden ersten Band als „Allgemeine Einleitung" in eingehender, umfangreicher, 80 Seiten umfassender, klarer und überzeugender Darstellung eine Einteilung der Schubertschen Lieder in Perioden, die Feststellung der formalen Kategorieen der Schubertschen Lieder, Betrachtungen über Schuberts Melodik und Harmonik, sowie über die Klavierbegleitung in des Meisters Liedern. Auf Seite 39 sagt der Verfasser: „Man ist durch die zahlreichen transponierten Ausgaben Schubertscher Lieder ganz abgerückt von dem bewußten Empfinden der Originaltonart, die so ungeheuer wichtig für die künstlerische Beurteilung eines Liedes ist." Daß die Verschiebung eines Tonstückes um eine Quarte oder Quinte den ursprünglichen Charakter gänzlich „verderben" kann, ist nicht zu bestreiten; doch scheint mir der Verfasser allzu streng zu richten, wenn er erklärt, daß „niemand die Intentionen des Komponisten völlig erfassen kann, der das betreffende Lied niemals in der Originaltonart gehört hat". Eine kleine oder große Sekund-Rückung dürfte einem Liede kaum oder höchst selten einen bemerkbaren Verlust eintragen . . . . an den festgenagelten Charakter jeder einzelnen Tonart glaube ich natürlich nicht trotz aller gegenteiligen praktischen Nutzungen (man vgl. meinen Aufsatz „Der Charakter der Tonarten bei Wagner" in der „Musik" 1913, Heft 15 und 16); übrigens ersteht mir Schubert selbst als Zeuge, denn er setzte, wie im vorliegenden Werke nicht übersehen wurde (S. 99), das einleitende Rezitativ in „Dem Unendlichen" in der ersten und zweiten Fassung in F-dur, in der dritten Fassung die gleichen Worte und Noten in D-dur — die Transposition dünkte also dem Meister nicht fürchtenswert, nicht den Carakter verwischend. (Nebenbei: die „richtigste" Tonart gibt uns kein richtiges Bild von den „Intentionen des Komponisten", wenn nicht der „richtige" Sänger des Amtes waltet; eine helle Stimme verkehrt den Charakter eines „dunklen" Liedes, eine schwere, dunkle Stimme trübt den Charakter heller, heiterer Lieder usw. . . . kurzum, zur „richtigen", vom Komponisten erträumten und gewollten Wiedergabe eines Liedes genügt die — Ur-Vorzeichnung noch lange nicht . . . sie ist nicht das Wichtigste.) Auf Seite 79 des allgemeinen Teils betont der Verfasser, „wie wichtig es wäre, eine vergleichende Charakteristik der Begleitungen verschiedener Meister, soweit sie sich auf dieselben Momente beziehen, zu entwerfen: zu studieren, wie die Meister nach Schubert die Wasserbewegung darstellten . . ." Einen Beitrag zu diesem Punkte stellt meine dem Verfasser nicht bekannt gewordene Abhandlung „Das Wasser in der Musik" („Musikalisches Magazin", Heft 57, Langensalza 1913) dar. Eine „vergleichende Charakteristik" der Harfnerlieder Schuberts, Schumanns, Wolfs gibt der Verfasser selbst in Kürze auf den Seiten 243 bis 245, auf meine umfangreichere Untersuchung „‚Kennst du das Land' in der Vertonung unserer Meister" („Rheinische Musik- und Theater-Zeitung" 1905, 26 und 1906, 1) sei zugleich hingewiesen. Der „Spezielle Teil" des vorliegenden Werkes gliedert sich in vier Bücher, von denen zwei in unserem Band I enthalten sind. Das erste Buch beschäftigt sich mit den Liedern Schuberts, deren Dichtungen Uz, Herder, Köpken, Jacobi, Schubart, Klopstock, Ossian, Stollberg, Claudius, Gotter, Hölty, Matthisson, Kosegarten, Salis und Schiller entstammen; das zweite Buch nimmt Goethe völlig in Anspruch. Daß von der üblichen chronologischen Folge abgewichen wurde und jeder Dichter sein eigenes Kapitel empfängt, befremdet wohl im ersten Augenblick; doch kann man nicht abweisen, daß der Verfasser recht erkannte, indem er die Erklärung gab: „Es ist nämlich nicht schwer, nachzuweisen, daß die Stileigentümlichkeiten sehr stark abhängig von dem Dichter sind, den er komponierte." Allerdings trifft diese „Abhängigkeit" nicht nur auf Schubert zu. (Übrigens herrscht innerhalb der einzelnen Dichter-Kapitel chronologische Ordnung.) Jedes Lied Schuberts wird in diesem „Speziellen Teile" auf „Formenbau, musikalische Struktur und Textanpassung" in prägnanter, von trefflichem Beobachtungssinn und offenem Ohr zeugender Weise geprüft, für gut, hier und da auch für nicht gut befunden. Zahlreiche Notenbeispiele erhöhen die Beweiskräftigkeit. Auf Seite 110 wird Schuberts Lied „Ich hab ein Bächlein funden" („Daphne am Bach") eine „Vorstudie" zu des Meisters „Ich hört ein Bächlein rauschen" genannt und zugleich die Ähnlichkeit des Wortes als ähnlich befruchtend hingestellt; eine wohl auffälligere Ähnlichkeit mit dem erstgenannten Liede finde ich in der ebenfalls nicht „Bach"-fremden „Forelle": „In einem Bächlein helle". Auf Seite 222 durfte bei der Erwähnung anderer „Erlkönig"-Kompositionen das vollständigste Verzeichnis dieser Art, Tapperts gegen 100 „Erlkönig"-Lieder aufweisendes Büchlein, nicht vergessen werden. Auch wäre hier und bei einigen anderen Gesängen ein Hinweis auf die spätere Instrumentierung von anderer Hand wohlangebracht (oder bringt der Verfasser in dem vorbereiteten zweiten Bande eine Aufzählung aller nachträglich von Liszt, Mottl, Reger usw. im Orchestergewande herausgegebenen Gesänge Franz Schuberts?). Ich vermisse weiter auf Seite 169 den Hinweis auf Mendelssohns Vertonung von „Des Mädchens Klage", auf Seite 240 Kuhlaus sehr bekanntes „Über allen Gipfeln ist Ruh". Derartige kleine Versäumnisse ändern natürlich nichts an dem Gesamtwerte dieses von hohem Fleiß, echter Schubert-Liebe und offenem Auge zeugenden, höchst schätzenswerten Buches.

Franz Dubitzky

191. **Hugo Riemann:** Studien zur byzantinischen Musik. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915.

Im Anschluß an seine Monographie „Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert" (1909) setzt sich der Verfasser mit

H. J. W. Tillyard, Dozenten an der Universität Edinburg, auseinander, um auf diesem schwierigen Arbeitsgebiet einen Ausgleich der zwischen beiden noch bestehenden Differenzen anzubahnen. Riemann führt unter Eingeständnis einiger Irrtümer in seiner eigenen bisherigen Deutungsweise neue überzeugende Gründe für seine Ansicht an, daß die „Aphona" der Papadiken nicht tonlose (überflüssige), sondern wirklich gesungene, aber nicht gezählte Intervalle andeuten, so daß die Leseweise Tillyard's einen Zuwachs von Melismen erhält (betreffend Notierungen nach 1300). Ferner hält Riemann an seiner Deutung der Bareia vor 1300 als fallender Sekunden fest und weist an der Hand einer Ode des Andreas von Kreta und der ersten Hymne der Kasia nach, daß Tillyard die Überflüssigkeit dieser Annahme mit Unrecht behauptet.

192. **Felix Auerbach:** Historische Entwickelung und kulturelle Beziehungen der Akustik. Sonderabdruck aus Teil III Abt. III[1] der „Kultur der Gegenwart". Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1915.

In einer meist skizzenhaften, aber dennoch interessanten, synthetischen Stoffbehandlung gibt Verfasser eine Übersicht über das Allerwichtigste aus der Entwickelung der Akustik und weist nach, daß und wie die Akustik allenthalben in die verschiedensten Gebiete der menschlichen Kultur (einschließlich Musik) hinübergreift und merkwürdige Parallelen in optischen und elektrischen Erscheinungen hat

Georg Capellen

MUSIKALIEN

193. **Franz Wagner:** Drei Chorgesänge für das deutsche Volk und Heer für gemischten Chor oder Männer- oder Kinderchor. (Part. je Mk. —.40.)

194. **Heinrich Pfannschmidt:** Die ersten Toten. Für gemischten Chor. op. 40, No. 3. (Part. Mk. —.60.)

195. **Carl Prost:** Reservistenlied 1914. Für Männerchor. (Part. Mk. —.60.)

196. **Max Peters:** Das deutsche Kriegslied 1914. Für Männerchor mit Begleitung von Blasorchester oder Klavier. Für gemischten Chor oder dreistimmigen Schulchor. (Part. Mk. 1.—.)

197. **Curt Wiedemann:** Das eiserne Gebet. Für Männerchor oder Schulchor und Klavier. (Part. Mk. 1.—.) Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Der Wert der Texte zu diesen Kompositionen ist sehr verschiedenartig. Man darf es mit ihnen in dieser Zeit der nationalen Erhebung wohl nicht so genau nehmen und viel Gewagtes als „licentia poetica" ansehen. Die Musik von Fr. Wagner hat Charakter. Der Komponist greift frisch und kräftig zu und weiß volkstümlich wirkungsvoll zu gestalten. Besonders „Weihgebet" ist in seiner Einfachheit und Eindringlichkeit so packend, daß man ihm wohl eine Zukunft prophezeien kann. Auch Pfannschmidts Musik gehört zu den besseren Erzeugnissen der Jetztzeit. Der Chor ist einfach gesetzt und bildet eine ergreifende und erhebende Totenklage. Kraftvolle Begeisterung spricht aus den Gesängen von Peters und Wiedemann. Sie sind beide leicht auszuführen und wegen ihrer Wirksamkeit den Chorvereinigungen sehr zu empfehlen.

198. **Georg Amft:** Kriegs und Soldatenlieder. (Part. Mk. 2.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Lieder bilden den vierten Band der Sammlung „Deutscher Männerchor". Von älteren Komponisten ist Peter Cornelius mit seinen beiden prächtigen Schöpfungen „Der deutsche Schwur" und „Der alte Soldat" vertreten. Der sonstige Inhalt ist geschickt zusammengestellt und bietet eine Fülle einschlägigen Materials. Ich nenne anerkennenswerte Beiträge von Fr. Gambke, Grädener, Lorenz, Th. Scharff und Rud. Weinwurm.

199. **Philipp Gretscher:** Zwei Männerchöre. op. 85. Nr. 1: Elysium, Nr. 2: Tanzweise. (Part. je Mk. —.60.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Das sind zwei treffliche Chöre von Gretscher, der sich ja als Chorkomponist schon einen geachteten Namen gemacht hat. Er hat bei der Auswahl seiner Texte eine ganz besonders glückliche Hand. Das heißt, er benutzt Texte, die andere vielleicht ausschlagen würden, die aber seiner Eigenart der Detailschilderung sehr entgegenkommen und auf diese Weise ganz aparte Gebilde entstehen lassen. So ist es auch hier. Die Stücke sind technisch nicht schwer und weisen Chören, die sich auf reizvolle Kleinschilderung verstehen, dankbare Aufgaben zu.

200. **Carl Hirsch:** „Am Ufer des Flusses des Manzanares" von Adolf Jensen für Frauenchor und Klavier oder kleines Orchester. — „Spanisches Ständchen" von Adolf Jensen für Männerchor und Klavier oder kleines Orchester. (Part. je Mk. —.60.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Diese beiden Lieder von Jensen haben auch heute noch nicht ihren musikalischen Wert und Reiz verloren. Deshalb ist es ein gut zu heißender Gedanke, dieselben für Chor zu bearbeiten, besonders da sie sich auch textlich dazu eignen. Die Bearbeitungen sind vortrefflich ausgeführt und werden mit Begleitung des Klaviers oder eines kleinen Orchesters (dessen Material leihweise zu haben ist) eine gute Figur machen.

201. **Ernst Heuser:** Zwei Frauenchöre (Kinderchöre oder Terzette). op. 81. Nr. 1: „Stiller Abend". (Part. Mk. 1.40.) Nr. 2: „Reigen der Sorglosen". (Part. Mk. 1.80.). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Beide technisch einfachen Chöre sind zu empfehlen. Besonders der zweite dürfte sich wegen seiner Lustigkeit bald viele Freundinnen erwerben.

202. **Dirk Fock:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 2. (je Mk. 1.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der Komponist kann bei günstiger Weiterentwickelung einmal sehr Tüchtiges leisten. In allen diesen Liedern sind gute Ansätze vor-

handen. Vorläufig schließt sich ihm freilich ein solches Stück noch nicht zu einem reifen Kunstwerk zusammen, das auch eine persönliche Note hätte. Die Einfachheit und Natürlichkeit seiner Ausdrucksweise sind zu loben.

Emil Thilo

203. **Moritz Mayer-Mahr:** Die Technik des Klavierspiels. Bd. I—III (je Mk. 8.—). Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Just in dem Augenblicke, wo die alte bewährte große Klavierschule von S. Lebert und L. Stark bei Cotta verbilligt herauskommt, von Breitkopf & Härtel und von der Edition Peters übernommen und zu einem sehr mäßigen Preise herausgegeben wird, erscheint in obengenanntem Verlage eine große Klavierschule in 3 Bänden zu je 8 Mark. Ist das schon an sich ein unglückliches Zusammentreffen, so ist außerdem die Anlage des ersten grundlegenden Bandes nicht danach angetan, das Interesse der Lehrer wie der Schüler zu erwecken. Es ist fast durchweg altmodische, reizlose, zu wenig fördernde Kost, die da vom Verfasser geboten wird. Czerny, J. Schmitt, Köhler, A. E. Müller und Brunner beherrschen auf den ersten 30 Seiten mit ihren trockenen, die Unabhängigkeit beider Hände fast gar nicht berücksichtigenden Stücken das Feld. Dann treten Duvernoy, Lemoine, Burgmüller, Schytte, Herz, Bertini, Fr. Wieck, Hummel, Berens und Ch. Mayer hinzu, urplötzlich taucht Joh. Seb. Bach auf mit seinem d-moll Präludium (aus „Zwölf kleine Präludien für Anfänger" — im Bach-Spiel müßte man ergänzend hinzusetzen —) und staunt, in welche Gesellschaft er da geraten ist. Er läßt aber als höflicher Mann eine Visitenkarte in Gestalt einer Fußnote zurück, die den Spieler wenigstens darauf hinweist, daß man „Ausgezeichnetes Studienmaterial für Verzierungen" — nur das? — in seinen kleinen Präludien und Inventionen finden werde und sich möglichst bald damit befassen wolle.

Die Fingerübungen sind mit ihren Varianten gut zu verwenden, weniger die Tonleitern, die nach altem, aber längst überlebtem, weil unpädagogischem Brauche mit C-dur, also der schwierigsten dem Spiele nach, beginnen. Hier müßte also der Lehrer den erfahrenen Ratgeber und Wegweiser abgeben.

Während der erste Band in seinen vier Unterteilen, die einzeln käuflich sind, Fingerübungen, Geläufigkeitsstudien, Synkopen, Verzierungen, Doppelgriffe, Ablösen beider Hände, Übergreifen der Hände wiederholt nach dem Schwierigkeitsgrade berücksichtigt, bringt der zweite Band auch Sprungübungen, Oktaven, Seitenschlag (Umschüttelung) und baut die Technik des ersten Teils in schwierigeren Etüden weiter aus. Wertvoll wird der Band aber eigentlich erst im dritten Hefte, wo Etüden von Cramer und Jensen auftreten und damit Lebert und Stark, die in ihrem dritten Bande nichts Gleichartiges bieten, aus dem Felde schlagen. Der Weg zum Parnaß wird allerdings etwas im Sturmlauf genommen, doch begegnen wir jetzt fast überall den edelsten Blüten der Etüdenliteratur. Man merkt Schritt für Schritt, wie gerade der dritte Band mit besonderer Liebe und pädagogischer Erfahrung zusammengestellt ist. Neben unentbehrlichen Etüden aus Clementis „Gradus ad Parnassum", Czernys „Schule des Virtuosen" und seiner „heilsamen" Toccata findet man wiederholt Jensen, Moscheles meldet sich zum Worte, Mendelssohn ist für den Untersatz mit seiner B-moll Etüde vertreten, Chopin steuert einige wichtige Etüden bei, Zitate aus Liszt und Rubinstein wechseln ab mit Zitaten unserer politischen Widersacher Saint-Saëns und Debussy im Westen und Balakirew, Liadow und Skriabin im Osten. Brahms bietet interessante technische Probleme mit seinen Bearbeitungen für die linke Hand von Webers bekanntem Rondo und Chopin's F-moll Etüde. Kurz: alle technischen Aufgaben der führenden Geister des Klavierspiels werden herangezogen, so daß der Schüler, der außerdem durch Fußnoten an passender Stelle auf weitere unentbehrliche Stoffe hingewiesen wird, die ein Pianist studiert haben muß, alle Gebiete kennen lernt. Ich freue mich, am Schlusse meiner Besprechung sagen zu dürfen, daß mir Mayer-Mahr mit seiner Klavierschule, je weiter ich darin vordrang, steigende Hochachtung abnötigte.

Martin Frey

204. **Aus der Geigenwelt.** Album für Violine und Klavier. Band 1 bis 3. Herausgegeben von Issay Barmas. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Eine empfehlenswerte Zusammenstellung, in der die Violinstimme sehr gut und reichlich mit Fingersatz bezeichnet ist. Abgesehen von Wieniawski's Legende, der Raffschen Kavatine, der melancholischen Serenade Tschaikowsky's und der Rêverie von Vieuxtemps, vier Stücken, die wohl jeder Geiger spielt oder gespielt hat, sind die übrigen Nummern, 16 an der Zahl, dem Originalverlag der Firma Hansen entnommen; bevorzugt ist dabei der Tonsetzer Johan Halvorsen, dessen sehr verbreiteter Chant de Veslemöy die Sammlung eröffnet. Sinding ist mit der dankbaren Berceuse op. 43 No. 3, mit der schwierigen, jedoch äußerst effektvollen, höchst empfehlenswerten Fête und der einfachen Alten Weise op. 82 trefflich vertreten. Besonders möchte ich noch auf Sinigaglia's Intermezzo op. 13 No. 2 und auf Sauret's Nocturne op. 22 No. 5 aufmerksam machen. Musikalisch nicht gerade wertvoll, aber sehr effektvoll ist die Salonmazurka von Johann Meyer. Die meisten der Stücke können von einigermaßen geübten Dilettanten bewältigt werden. Die Ausstattung ist vornehm.

205. **J. B. Singelée:** Fantaisies pour Violon avec Piano, revues par Arthur Seybold. Zwei Bände. Verlag: Anton J. Benjamin, Hamburg.

Die Violinphantasieen Singelée's erfreuen sich noch immer großer Beliebtheit beim Unterricht, da sie sehr aufmunternd für den Schüler sind und ihm eine leidlich elegante Technik ziemlich leicht beibringen; in rein musikalischer Hinsicht sind sie freilich oft recht anfechtbar, insbesondere sind die Einleitungen und die Zwischenspiele oft trivial, werden oft die betreffenden Opernmelodieen in ziemlich geschmackloser Weise variiert. Zu den mancherlei Nachdrucksausgaben, die herausgekommen sind, seitdem der Schutz der Originalausgaben aufgehört hat, ist nun obige gekommen; sie ist genau und sorgsamst im Fingersatz bezeichnet

und hübsch ausgestattet. Band 1 enthält außer der Pastoralphantasie Phantasieen über die Opern „Der Freischütz“, „Die Hugenotten“, „Der Fliegende Holländer“, „Lohengrin“ und „Stradella“, Band 2 über die Opern „Der Prophet“, „Die Regimentstochter“, „Lucia“, „Die Weiße Dame“, „Tannhäuser“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Martha“. Für viele also ein sehr unterhaltsames Studienmaterial.

Wilhelm Altmann

206. **B. Hans Keyl:** Melodische Studien III zur Pflege des kurzen Anschlags in Form von sechs Humoresken. Verlag: Steingräber, Leipzig.

207. **Bernhard Reichel:** Acht Klavierpoesieen. Zwei Hefte. — Aus verklungenen Tagen. Sechs Klavierstücke. — Bunt durcheinander. Sechs Klavierstücke. — Illusionen. Fünf Klavierstücke. — Lyrische Blätter. Fünf Klavierstücke. — Für fleißige Kinder. Sechs leichte Klavierstückchen. — Bourrée für zwei Klaviere zu vier Händen. Verlag: Steingräber, Leipzig.

208. **Willy Renner:** Suite für Klavier zu zwei Händen. op. 3. — Präludien über den Namen Bach für Klavier zu zwei Händen. op. 6. — Impressionen. Sieben Klavierstücke. op. 7. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Keyls Studien, die in ihrer rhythmischen Verschiedenheit äußerst geschickt zusammengestellt sind, sind nicht nur melodisch sehr ansprechend, sondern auch für alle Arten des kurzen Anschlags technisch-pädagogisch mit Nutzen zu gebrauchen. Nur schade, daß sie ein wenig unter ihrer Länge leiden, die durch die reichliche Nuancierung des Vortrags doch nicht ganz wettgemacht wird. — Reichels ausgesprochene Begabung für die kleineren lyrischen Formen zeigt sich in fast allen den oben genannten Heften von der vorteilhaftesten Seite. In längeren poetischen Überschriften tat er des Guten hier und da etwas zu viel: aber man kann diese ohne Schaden ignorieren, ohne den rein musikalischen Wert der Stücke dadurch zu beeinträchtigen. Der zu deutliche Anklang an Grieg's „Peer Gynt“ in No. 5 der Klavierpoesieen zu Anfang ist störend, wenn er nicht etwa direktes Zitat sein soll. Im Waldweben (Bunt durcheinander No. 3) geht die Nachahmung der Tierstimmen meines Erachtens über die Grenze des Geschmackvollen hinaus. Am besten gelungen ist wohl das Heft „Aus verklungenen Tagen“ und der reizende Elfenwalzer (Illusionen No. 3). Auch das Heft „Für fleißige Kinder“ ist mit Auszeichnung zu nennen. — Renner fällt zu wenig echt Musikalisch-Thematisches ein, und der Versuch, möglichst vielseitig koloristisch zu wirken, kann dafür nicht entschädigen. Am wenigsten hat man in der Suite den Eindruck, es mit einem energisch quellenden Tonschaffen zu tun zu haben.

209. **C. Ph. Em. Bach:** Konzert in Es-dur und in F-dur für zwei Klaviere und Orchester, herausgegeben von Heinrich Schwartz. Verlag: Steingräber, Leipzig.

210. **A. E. M. Grétry:** Suite für Klavier zu zwei Händen, frei bearbeitet von Bernhard Reichel. Verlag: Steingräber, Leipzig.

211. **Wagenseil:** Menuett in F-dur, für zwei Klaviere zu vier Händen frei bearbeitet von Bernhard Reichel. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Die ältere musikalische Literatur enthält noch Perlen mannigfacher Art, die durchaus der erneuerten Fassung und weiteren Verbreitung wert sind. Für die Veröffentlichung der beiden Bachschen Konzerte, die hohe musikalische Reize mit Einfachheit und Schlichtheit der Erfindung und des Aufbaues vereinigen, darf man Schwartz aufrichtig dankbar sein. Die Handschriften befinden sich in Brüssel. Die notwendige Modernisierung und Aufhöhung des Klaviersatzes ist mit Vorsicht und Pietät vorgenommen worden. In allen vier Sätzen reizend ist die kleine Suite Grétry's, dessen Opern einst zu den Lieblingswerken ihrer Zeit gehörten. Auch das Menuett des alten Wagenseil, des Klavierlehrers der Maria Theresia, wird durch seine ungekünstelte Grazie sich viele Freunde erwerben.

Albert Leitzmann

212. **Carl Maria Artz:** Vier Klavierstücke. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 2.50.)

Die vorliegenden Klavierstücke verstärken den Eindruck daß man es hier mit einem Künstler zu tun hat, der als Schaffender ruhig und sicher seinen Weg gehen wird. Läßt er im ersten Stück „Erinnerung“ empfindsame Stimmungen an- und ausklingen, ohne aber dabei in Süßlichkeit zu verfallen, so erinnert die „Kanzona“ in ihrer schönen Melodik, der klanglichen Feinheit und den biegsamen Rhythmen im besten Sinne an Chopin und Schumann. Die reizvolle „Gavotte“ bekundet ein auffallendes Geschick für die ältere Form, und die „Improvisata“ weiß rhapsodische und lyrische Elemente in sehr glücklicher Weise zu mischen. Aus allen Stücken aber spricht, und das erscheint mir am wertvollsten, eine durchaus musikalische Seele, die mit heißem Bemühen ihren eigenen Ausdruck sucht und ihn vermöge der Fähigkeit, moderne Harmonik und Schreibweise mit klaren Themen und starken Stimmungswerten zu vereinen, auch findet. Die Stücke sehen durchaus nicht schwierig aus, erfordern aber doch einen guten Spieler, der vor allem über einen nuancenreichen Anschlag verfügen muß. Da an guter, inhaltreicher Klaviermusik kein Überfluß herrscht, so dürfen die Artzschen Stücke, die übrigens auch von Brahms gelegentlich beeinflußt zu sein scheinen, aufrichtig empfohlen werden.

213. **Georg Göhler:** Neun Soldatenlieder. Verlag: Hermann Kampen, Hamburg. (Mk. —.10.)

Diese billige, für Volk und Heer bestimmte Ausgabe der teils ernsten, sinnend-wehmütigen, teils frischen und kräftigen Weisen Göhlers, die sich vom Alltäglichen und Trivialen in erfreulicher Weise fernhalten, dürfte zu einer weiten Verbreitung des hübschen Heftchens führen. Welches der Neun Lieder, die strophisch gesetzt sind, die besten seien, das zu entscheiden bleibt Sache des persönlichen Geschmackes. Die Gedichte von Hermann Löns sind dem Feinfühlenden um deswillen nicht gleich wert, weil sich in einigen von ihnen jene gekünstelte Volksmäßigkeit bemerkbar macht, die wir leider in so vielen Erzeugnissen der Gegenwart zu bemerken haben.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

DRESDEN: Habe ich auch diesmal nicht über bemerkenswerte Aufführungen zu berichten, so möchte ich doch einmal warnend meine Stimme erheben angesichts der unablässigen Veränderungen im Orchester, wodurch der klanglichen Wirkung jede Beständigkeit geraubt wird. Seit der viel beklagten und an dieser Stelle von mir tatkräftig bekämpften Tieferlegung des Orchesterraums ist die altberühmte herrliche Akustik des Opernhauses leider unwiederbringlich dahin, obwohl man bald genug das Orchester wieder höher gelegt hat. Und nun probiert man seit Monaten alles mögliche aus: bald gibt es einen Schalldeckel, der das ganze Orchester bedeckt, bald eine nur teilweise Überdeckung an der Bühnen- oder Parkettseite (was, nebenbei gesagt, abscheulich aussieht), neuerdings wird auch sehr oft, besonders unter Reiner, die Sitzordnung der Musiker geändert, so daß das Ohr selbst eines Zuhörers, der seit Jahrzehnten an das Haus gewöhnt ist, geradezu irregeführt wird. Dabei haben alle diese tastenden Versuche noch zu keinem günstigen Ergebnis geführt, im Gegenteil, der Instrumentalklang ist entweder dumpf und muffig (besonders in Geigen, Klarinetten und Pauken) oder weit härter als sonst. Auch scheint die neue Aufstellung des Orchesters oft die Exaktheit der Einsätze ungünstig zu beeinflussen. Man darf nur wünschen, daß die Zeit des Ausprobierens endlich vorüber sein möge, denn der stete Wechsel des Orchesterklangs bringt ein Moment der Unruhe, das auf die Dauer für Ausübende und Hörende gleich verhängnisvoll werden muß. F. A. Geißler

HALLE a. S.: Trotz der durch die Kriegszeit ungleich schwierigeren Verhältnisse gelang es unserer Theaterleitung und dem feinsinnigen und umsichtigen Kapellmeister H. H. Wetzler eine achtunggebietende „Ring"-Aufführung zustande zu bringen. Unsere Künstler wetteiferten miteinander am Abschluß der Ära Richards. Unser bisheriger Theaterleiter, Geh. Hofrat Richards, verläßt unsere Stadt, der er in Jahrzehnte langem Streben eine Kunststätte schuf, wo die Kunst wirklich eine Heimstätte fand. Mag man in Einzelheiten anderer Meinung gewesen sein, wie das Stadttheater noch kunstsinniger hätte verwaltet werden können, eins kann nicht geleugnet werden: unser Halle hat unter seiner Leitung eine Blüte der Oper erlebt, wie sie vor ihm nie erreicht wurde. Mag die Operette, die leichtgeschürzte Schwester der ernsten Oper, sich zuweilen unliebsam vorgedrängt haben, dafür wurden dann aber auch Opernaufführungen geboten, um die uns weit größere Städte beneidet haben. Ich erinnere nur an den „Parsifal" und andere Werke des Bayreuther Meisters in Bayreuther oder Münchener Besetzung, an die „Maifestspiele" und ähnliche künstlerische Großtaten, die Gäste aus weiter Ferne herbeizogen. So war es kaum anders zu erwarten, als daß am Ende alle Kräfte und Hebel in Bewegung gesetzt wurden, um kurz vor Torschluß noch einmal einen Abglanz der zuweilen geschauten und gehörten Herrlichkeit zu bieten. Und man wurde in seiner Erwartung auch wohl kaum getäuscht, obgleich mit einer einzigen Ausnahme nur einheimische Kräfte mitwirkten. Neben der reifen Künstlerschaft unseres Franz Schwarz, der einen glaubwürdigen Fasolt, einen packenden Hunding, einen prächtigen Wanderer und einen geradezu faszinierenden Hagen uns vor die Seele stellte, war es vor allem die große Gesangskunst und das überzeugende Darstellungsvermögen Erna Fiebigers, deren Sieglinde allerdings vor ihrer Freya und Gutrune der Preis gebührt, wenn man von dem etwas hellen Klangcharakter ihrer wohlgeschulten Stimme absieht. Nächst ihr wußte vor allem Rupert Gogl, der im Laufe der Spielzeit öfter ungleiche Leistungen zeitigte, als Siegfried im „Siegfried" und in der „Götterdämmerung" stark zu fesseln und ließ den Wunsch im Hörer auftauchen, daß es ihm recht oft gelänge, so wirkungsvoll die beiden Gestalten zu verkörpern. Ihm ungefähr ebenbürtig zur Seite stand V. E. van Horst, der einen tüchtigen Wotan hinstellte und uns am Ende der Saison verläßt, um der Stadt Magdeburg seine künstlerischen Kräfte zu weihen. Recht gut war auch Frieda Golmer als „Erda" und „Waltraute", während Susanne Stolz durch ihre doppelte Art zu singen, öfter aus dem Rahmen des hier Gewohnten herausfiel. Besonderer Dank gebührt noch dem gewandten Regieführer Theo Raven und dem trefflichen Mime Fritz Gruselli. Martin Frey

KOPENHAGEN: Die Abschiedsvorstellungen Wilhelm Herolds haben den ganzen Februar und die Hälfte des März in Anspruch genommen, und so wurde die Erstaufführung von „Parsifal" wieder einmal hinausgeschoben. Die Herold-Abende waren eine ganz eigenartige Veranstaltung, da dem gefeierten Sänger Gelegenheit gegeben wurde, sich in fast allen seinen Hauptrollen zu verabschieden („Cavalleria", „Bajazzi", „Bohème", „Tosca", „Tiefland", „Evangelimann", „Traviata" usw.). Soweit ich selbst urteilen kann, oder mir berichtet worden ist, sind die Abschiedsvorstellungen gewöhnlich so verlaufen, daß der Sänger anfangs etwas vorsichtig die Partie stimmlich wie darstellerisch angefaßt hat, um sich dann im Laufe des Abends gewaltig empor zu singen und sein bekanntes darstellerisches Vermögen zu entfalten, so daß die Schlußwirkungen sich glänzend gestalteten, und mit tosendem Beifall und mehreren (hier sonst verboten) Hervorrufungen begrüßt wurden. Eine Ausnahme bildete Pedro in „Tiefland", wo der Sänger den ganzen Abend auf der Höhe war und Meisterliches leistete. In Herolds Abschiedsspiel fiel sein 50. Geburtstag. Seinem Alter, seiner Stimmkraft und seinem schauspielerischen Vermögen nach hätte der Künstler wohl noch viel länger beim Theater bleiben können. Um so mehr muß man ihn ehren, daß er vor dem Verlust seiner gesanglichen und darstellerischen Fähigkeiten sich zurückziehen wollte.

William Behrend

WIESBADEN: Unsere Hofoper hatte mit der Neueinstudierung von Méhul's „Joseph in Ägypten" guten Erfolg. Joseph: Herr Schubert — zwar schwach, aber kein Bösewicht; Jakob: Herr De Garmo — voll Kraft und Würdigkeit; Simeon: Herr Forchhammer —

eine musikalisch-dramatische Prachtleistung! (Wenn ich nicht irre, gab auch der Heldentenor Niemann, sonst als „Joseph“ gefeiert, seiner Zeit in Berlin einmal diese Baritonpartie.) Freundlich-heitere Eindrücke erzielte Webers Jugendoper „Abu Hassan“, darin Martha Bommer besonders durch ihre beherzt zugreifende Darstellung erfrischend wirkte. Das sonstige Repertoire bewegte sich — auf Puccini und Saint-Saëns verzichtend — in den gewohnten friedlichen Geleisen. Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Der 10. und letzte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle war ausschließlich Beethoven gewidmet, dessen Erste und Neunte Symphonie zur Aufführung gelangten. Richard Strauß leitete beide Werke mit vollem Einsetzen seiner temperamentvollen Persönlichkeit, die kleinere in C sogar, wie so oft die Mozartische Orchestermusik, mit spürbarer Vorliebe für feinste Ausarbeitung der durchsichtigen Stimmführung. Bei der Neunten vermißte man im Adagio die Vertiefung in das Gemütsleben des Tondichters, glänzend geriet das Scherzo, dessen Mittelsatz durch besonnenes Zurückhalten des Zeitmaßes in wundervoller Klangwirkung auslief. In seiner vollen Größe erschien der erste Satz. Im Finale wirkte der Opernchor mit der Königlichen Opernschule mit (Hugo Rüdel) und führte seine schwierige Partie mit meisterhaftem Gelingen aus; glänzend namentlich war die Leistung der Soprane. Auch unter den Solisten hob sich die süße, jugendlich-weiche Stimme des Soprans (Cläre Dux) vorteilhaft vor den anderen (Marie Götze, die Herren Unkel und Bischoff) heraus. Selten habe ich die H-dur Stelle vom sanften Flügel musikalisch so sicher und klangschön hinschweben hören. Richard Strauß wurde zum Schluß von dem ausverkauften Hause mit nicht enden wollendem Beifall überschüttet. E. E. Taubert

In einem Wohltätigkeitskonzerte mit sehr bunt zusammengewürfeltem Programm wirkten mit: Adelheide Pickert (Gesang), Conrad Ansorge (Klavier) und Julius Thornberg (Violine). Die Darbietungen hielten sich dem guten Ruf der Vortragenden gemäß auf achtbarer Höhe. Interessiert haben mich die Gesänge von Ansorge. Es sind ganz intime Stimmungsbilder von stellenweise so apartem Reiz, daß man sie eigentlich mit nichts anderem vergleichen kann. Freilich muß man ihnen viel entgegenbringen, denn sie sind von allem nach außen wirkenden Sinnlichen vollständig abgewandt und werden sich in ihrer zarten Farbengebung wohl immer nur an einen kleinen Kreis wenden. — Der Pianist Victor Ebenstein hat sehr Tüchtiges gelernt und ist musikalisch gut fundiert. Am besten gelingt ihm die Interpretation moderner Komponisten wie Scriabine und Paderewski. Uns die Werke der Klassiker nahezubringen, dazu fehlt ihm vorläufig noch die Kraft und die Größe des Ausdruckes. — Ein interessanter Liederabend von Alexander Heinemann führte den Titel: „Der Krieg in Lied und Ballade“ und stellte nicht weniger als 19 Gesänge, deren Texte und Kompositionen in der jetzigen Kriegszeit entstanden sind, zur Diskussion. Der Wert dieser Kompositionen war natürlich sehr verschieden. Das Kokettieren mit süßlich Volkstümlichem war mancher direkt verderblich. Andere gaben scharf umrissene Stimmungen von beachtenswerter Ausdruckskraft, so Hugo Rasch in seinem „Reitertod“, James Simon im „Reiterlied“ und Hans Hermann in „Lütticher Tanzweise“. Den größten Erfolg des Abends hatte Walter Moldenhauer mit „Kosaken“. Diese Ballade wird in ihrer schaurigen Realistik gewiß nicht nach jedermanns Geschmack sein, aber sie ist ein Virtuosenstück von raffinierter Kunstfertigkeit, das ein Publikum faszinieren muß. In der Darstellung solcher Balladen ist Heinemann, der den ganzen Abend prächtig bei Stimme war, ein vollendeter Meister. Des höchsten Lobes wert ist auch die Begleitung von John Manelbord (früher nannte er sich anders). — Das Spiel des Pianisten Edwin Fischer, den ich zum zweitenmal in diesem Winter hörte, gefiel mir besser als das erstemal. Besonders machte sein Beethoven (Sonate As-dur, op. 110) einen so geschlossenen Eindruck und war von solchem Geiste erfüllt, daß man interessiert zuhörte. — Ein vielseitiges musikalisches Talent lernte man in Sophie C. Friedman kennen. Die Dame stellte sich als Klavierspielerin, Geigerin und Komponistin vor. Wenn auch allen ihren Produktionen ein energisches Wollen und beträchtliches Können zugrunde liegt, scheinen die Kräfte doch etwas zersplittert zu sein; denn man kann von keiner Leistung behaupten, daß sie vollendet gewesen wäre. Den besten Eindruck hinterließ noch ihr Klavierspiel, bei der Violine störte eine zu rauhe Tongebung. Die Kompositionen sind nicht ohne Phantasie entstanden, aber abhängig von allem möglichen Gehörten. Emil Thilo

Über einen von Elsa Gregory veranstalteten Lauten-Liederabend ist im wesentlichen zu erwähnen, daß die Stimme der Sängerin sich seit dem Beginn ihrer öffentlichen Tätigkeit günstig entwickelt hat, und daß Fräulein Gregory mit mehr Schule singt als die meisten ihrer Kolleginnen vom gleichen Fach, ja daß ihr sogar hie und da feinere Nüancierungskunst zu Gebote steht. Irgendwelches tieferes Interesse beanspruchten dagegen weder ihre Vorträge noch die Qualität des Vorgetragenen. Im ersten Teil ihres Programms erfreuten ein paar ältere Volkslieder, der zweite dagegen fiel stark ab, besonders in den „Neuen Kriegsliedern“ von Walter Moldenhauer, die hier doch „fehl am Ort“ waren; auch die Lautensuite von Heinrich Scherrer ging bezüglich der Harmlosigkeit des Inhalts recht weit und verwechselte augenscheinlich „Einfaches“ mit „Simplem“. Emil Liepe

Am Karfreitag hatte ich einmal wieder Gelegenheit, den „Berliner Volkschor“ zu hören, und zwar diesmal als offiziell integrierenden Bestandteil des „Verbandes der Freien Volksbühne“, in dessen neuem eigenen „Theater am Bülowplatz“. Das Theater selbst macht einen imponierenden Eindruck, sowohl außen wie innen. Überdies ist die geschmackvolle Holzbekleidung, die den ganzen Zuhörerraum einheitlich umschließt, in besonderem Grade beitragend zu einer — bedenkt man die Größe des Raumes — erstaunlich guten Akustik. Man hört — ich hatte meinen Platz im 1. Rang links — in beträchtlicher Entfernung von der Bühne jeden

Tonansatz haarscharf. Sicherlich wäre das Theater auch für kammermusikalische Veranstaltungen großen Stils mit Erfolg zu verwenden. Der Dirigent des Volkschors, Ernst Zander, ist sicherlich ein großer Idealist, der es sich angelegen sein läßt, seinen Zuhörern vom Born reinster, reifster Kunst zu bieten, was in seinen und seiner wackeren Sänger und Sängerinnen Vermögen steht. Und so hörte ich Bachs Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott" und Brahms' „Deutsches Requiem". Der orchestrale Teil war dem Blüthner-Orchester übertragen worden, das seiner, namentlich im Requiem, dankbaren Aufgabe nach Maßgabe der Verhältnisse gerecht wurde. Ein größeres „Espressivo" in letztgenannten Werke wäre sicherlich am Platze gewesen, auch trotzdem der Dirigent sein Hauptaugenmerk begreiflicherweise dem Chor zuteil werden ließ, der denn auch seine teils sehr schwierigen Aufgaben in wahrhaft schwungvoller und höchst eindrucksvoller Weise löste und nicht, wie so oft in Chorkonzerten, den Löwenanteil des Erfolges den — Solisten zukommen ließ, die diesmal vertreten waren durch Klara Senius-Erler (Sopran) und Sidney Biden (Baß-Bariton). Beide hatten über warmen Beifall zu quittieren, namentlich Biden, dem außer der solistischen Mitwirkung in der Kantate und im Requiem (nicht unerwähnt darf ich lassen die geringe Koloraturfertigkeit des Sängers, die bei seiner Partnerin, Frau Senius, in hervorragender Weise zur Geltung kam) noch die Mitte des Programms zufiel, nämlich Brahms' „Vier ernste Gesänge", die er mit Geschmack und feinem Empfinden zu Gehör brachte. Unterstützt wurde er dabei wesentlich durch die diskrete, feinnervige Begleitung von Wilhelm Scholz am Ibach, der in der Kantate auch den basso continuo ausführte. Dem Organisten H. Rohrbach mangelte es offenbar an Orchesterroutine, ein Übel, das sich jedoch beseitigen läßt. Vor allen Dingen: Rhythmus. — Ein hier noch unbekannter Pianist, Sándor László, produzierte sich im Blüthnersaal. Das Hausorchester, diesmal unter dem festen Stab Johannes Doebbers, begleitete die Klavierkonzerte B-dur von Brahms und Es-dur von Liszt. In rhythmischer Beziehung war, besonders im Brahms-Konzert, manches nicht sehr erfreulich. Hätte Doebber nicht mit fester Hand zusammengehalten, was zusammenzuhalten war, es hätte leicht katastrophal werden können. Derartige Tempoverschiebungen, wie sie der junge Ungar wollte, verträgt Brahms nicht. Rein klavieristisch ist László allerdings zu einem schon jetzt phänomenalen Künstler herangereift, der zweifelsohne zu den stolzesten Hoffnungen berechtigt. Zur Mitwirkung hatte er sich eine Sängerin ausgewählt, die gleich ihm noch eine Zukunftsblüte im Garten der Musen ist, aber eben beginnt, sich zu entfalten: Helene Schulz, eine Altistin mit unvergleichlich schönen Stimmmitteln. Die junge Sängerin verfügt über einen selten umfangreichen, soll heißen: in allen Lagen gleich gut klingenden und ergiebigen Alt, der, wenn auch der allerletzte Schliff noch fehlt, — vielleicht ist dies gerade der Reiz, der noch vermuten, wünschen läßt — von entzückendem Wohllaut ist. Intelligenz und feinsinnigstes Musikempfinden vereinigen sich hier mit einer prächtigen Stimme und lassen, auch ohne prophetische Gabe, ohne weiteres auf eine erfolgreiche Zukunft verweisen; u. a. sang sie ein Orchesterlied von Alfred Bortz: „So mußt du wandern, Poet", das wegen seiner Eigenart hervorgehoben zu werden verdient und allen Sängern empfohlen werden kann. Doebber leitete das Konzert ein mit Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre, die, wie auch alle Begleitungen, den gewiegten Musiker erkennen ließ, der es gewohnt ist zu führen, und dem das Orchester blindlings folgte. — Zwei Kunstnovizen, die es sicherlich zu etwas bringen werden, Ella Amsel (Klavier) und Boris Kroyt (Violine), ließen sich im Harmoniumsaal vernehmen. Besonders der Geiger ist technisch bereits weit gefördert. Auch in puncto musikalischen Empfindens überragte er seine Partnerin zusehends. Ella Amsel ist noch in allem zu sehr „Backfisch", sowohl betreffend Empfindung wie auch in ihrer Art, Klavier zu — spielen. Weniger Mechanismus, mehr Herz und Sinn, das ist ihr vor allem notwendig, damit sie ihr Streben zu gedeihlichem Ende führe. — Conrad und Margarete Ansorge musizierten mit dem Blüthner-Orchester unter der leider sehr unzureichenden Leitung Hans Oppenheims. Bach, Beethoven, Brahms und Grieg standen auf dem Programm. Conrad Ansorge spielte Beethovens Es-dur, Margarete Ansorge Grieg's a-moll Konzert, beide zu Anfang Bachs c-moll Konzert für zwei Klaviere und Streichorchester, sowie Brahms' Variationen über ein Thema von Haydn für zwei Klaviere. Hätte sich die gar zu oft nachhinkende Orchesterbegleitung nicht wie ein Bleigewicht an ihre Flügel gehängt, es wäre ein idealer Abend gewesen. So aber haben Pianist und Pianistin den Dirigenten geleitet, statt umgekehrt.

Carl Robert Blum

DRESDEN: Auch das 2. Konzert, das Richard Strauß im Königlichen Opernhaus als Gastdirigent leitete, hinterließ einen zwiespältigen Eindruck. Hatte man beim 1. mit Staunen oder Bedauern festgestellt, daß ihm für Mozart das Organ fehlt, so konnte man sich jetzt mit seiner Auffassung der Beethovenschen Symphonie A-dur durchaus nicht einverstanden erklären. Von einer „Apotheose des Tanzes" war, wenigstens soweit der erste und dritte Satz in Frage kommen, nicht zu reden. Den ersten Satz zerriß Strauß durch zahlreiche Luftpausen und Ritardandi und erzielte dadurch zwar einige Steigerungswirkungen, unterbrach aber allzuoft den Fluß des Satzes. Im Andante nahm er den A-dur Zwischensatz übermäßig langsam, im Trioteil des recht philisterhaft genommenen Scherzosatzes kam die „liegende Stimme" (a) gar nicht heraus — mit einem Worte: An unseren unvergeßlichen Schuch, der diese Symphonie allerdings besonders schön vermittelte, ragt Strauß als Beethoven-Interpret bei weitem nicht heran. Ganz anders ists, wenn er seine eigenen Werke leitet. Als er uns im zweiten Teile des Abends die „Domestica" vorführte, glaubte man einen ganz anderen Mann vor sich am Pult zu sehen, selbst dem wenig eigenpersönlichen Vorspiel zu „Guntram" wußte er Leben und Form zu verleihen. — Für das Palmsonntagskonzert hatte Hermann Kutzschbach eine wirklich vorteilhafte Vortragsfolge aufgestellt. Vor Beethovens „Neunter", die

nach alter Überlieferung den Hauptinhalt dieses Konzertes ausmacht, hörten wir zwei Werke desselben Meisters, die aus demselben Empfindungskreise wie die Neunte herausgeboren sind und infolgedessen auf sie in geradezu idealer Weise vorbereiten: die Ouvertüre „Namensfeier" und die Chorphantasie, bei der Egon Petri ebenso musikalisch sicher wie tonschön und glänzend in Technik und Vortrag das Klaviersolo spielte. — In der Kreuzkirche brachte Otto Richter mit seinem Kreuz-Chor eine neue Schöpfung von Max Bruch „Heldenfeier" aus der Handschrift zur Uraufführung. Das für sechsstimmigen Chor, Orchester und Orgel geschriebene Werk schließt sich den sonstigen oratorischen Arbeiten des Berliner Meisters würdig an und hinterließ bei ausgezeichneter Aufführung einen nachhaltigen Eindruck. — Ihr 50 jähriges Jubelfest als Klavierkünstlerin beging Laura Rappoldi-Kahrer durch ein Konzert, in dessen Verlauf sie ihre reife Künstlerschaft aufs neue bewährte und Gegenstand herzlichster Kundgebungen war. — In einem der Wohltätigkeitskonzerte, die auch hier in voller Blüte stehen, spielten Erdmann Warwas und Alfred Spitzner eine trotz mancher Längen und Seltsamkeiten fesselnde Sarabande und Passacaglia von Joh. Halvorsen erstmalig, und am selben Abend hatte eine Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn von Otto Wunderlich dank ihrer anmutigen Melodik und reizvollen instrumentalen Färbung einen sehr herzlichen Erfolg. Bei dem Mangel an Kammermusik, der in diesem Winter im Gegensatz zu dem sonstigen Überfluß hier herrscht, war ein Beethoven-Abend, den Emil Kronke mit Edgar Wollgandt, Julius Klengel und anderen Mitgliedern des Leipziger Gewandhausquartetts veranstaltete, eine wahre Erquickung. — Der Mozart-Verein bot in seinem dritten Musikabend unter Max v. Hakens trefflicher Leitung mancherlei Eigenartiges. Zunächst erkannte man in dem tiefatmenden, von reinster Schönheit erfüllten Andantino des Konzerts für Flöte, Harfe und Orchester eine der köstlichsten Perlen Mozartscher Kunst, zumal da die Wiedergabe durch Philipp Wunderlich und Melanie Bauer-Ziech den höchsten Anforderungen genügte. Erstmalig kam sodann eine Sopran-Arie aus Händels Kantate „Apollo und Daphne" zu Gehör; daß sie keinen großen Eindruck machte, lag wohl daran, daß die ohnehin hinter dem seltsam behandelten Orchester (Solo-Oboe mit pizzicato der Streicher) zurücktretende Singstimme durch Signe Noren nicht glücklich zur Geltung gebracht wurde. Reizvoller erschien eine andere, sogut wie unbekannte Händel-Arie aus „Alexander Balus", sowohl gesanglich als auch besonders durch die Instrumentation (zwei konzertierende Flöten, Harfe, Mandoline und geteilte Celli zu dem übrigen Streichorchester). Joseph Haydns Symphonie „Auf dem Anstand" (mit dem Hornsignal) gab dem Vereinsorchester Gelegenheit, zu beweisen, daß es trotz seiner Schwächung durch den Krieg an seiner Leistungsfähigkeit keine Verminderung erlitten hat. — Mozarts „Requiem" unter Max v. Haken und Bachs „Matthäuspassion" unter Otto Richter waren die künstlerisch diesmal besonders eindringlichen Erlebnisse des Karfreitags. — Klavierabende von Teresa Carreño und Ignaz Friedman gewährten hohen Genuß; ein Liederabend von Hanna Erhard verlief recht günstig für die Sängerin, die sich in dem trefflichen Klarinettisten H. Richter einen glücklich ergänzenden Kunstgenossen gesichert hatte. F. A. Geißler

LODZ: Für unsere Truppen im Osten ist Lodz eine Oase. In mehr als einer Hinsicht. Nicht zuletzt, weil es hier auch wieder mal Musik zu hören gibt. Daran hat es zwar auch im Schützengraben und auf den Märschen nicht ganz gefehlt, aber was man da mit Hilfe der meist primitiven Instrumente zustande brachte, war denn doch nicht das, was man so recht eigentlich „Musik" nennt. Freilich: auch Lodz ist nicht ganz auf der Höhe. Es ist „musikalisch wie ein Distelfink", behaupten die Einwohner, und wenn man ihnen glauben darf, hat in der polnisch deutsch-russisch-jüdischen Halbmillionenstadt selbst Paderewski konzertiert. Und daß daneben Petersburger, Moskauer und vor allen Dingen Warschauer Streichquartette und Solisten aller Art sich haben hören lassen, ist dann nahezu selbstverständlich. Die Anwesenheit der „weltberühmten Dachauer" und der „Schrammeln" ist mir durch entsprechende Zeitungsnotizen und Programme von einem stolzen Lodzer Musikmäzen bewiesen worden. Einwandfrei. Aber diese Zeiten sind vorüber. Der Krieg regiert die Stunde, und nur „Musikfetzen" flattern noch durch die Stadt. Immerhin sind auch sie interessant, besonders für uns Deutsche, die wir das Land besetzt halten und mit seiner Zukunft mehr oder weniger eng verknüpft bleiben dürften. Der beste Teil des Lodzer Musiklebens spielt sich — man staune! — im Kino ab. Da sitzen nämlich in den kleinen Orchestern bisweilen Geiger, die nicht nur über eine tadellose linke Hand und sichere leichte Bogentechnik verfügen, sondern auch ein musikalisches Auffassungsvermögen besitzen, das an solcher Stätte vollkommen überrascht. Es handelt sich hier zweifellos um Künstler, die, nur der Not der Zeit gehorchend, dem Broterwerb im Kino nachgehen. Andererseits begegnen einem aber gerade in diesen Lichtspieltheatern höchst seltsame Dinge. So wurde in einem der besten das „Preislied" aus den „Meistersingern" vorzüglich gespielt als Begleitmusik zu einer — Liebesszene im Hotelzimmer. Die „Meditation" von Bach, gleichfalls höchst anständig vorgetragen, erklang zur Sterbeszene im illegitimen Wochenbett. Die Fahrt eines Ozeanriesen ging unter den Klängen von Mozarts „Kleiner Nachtmusik" vor sich. „Carmen" wird natürlich besonders viel gespielt, und nicht immer nur, wenn Zigeuner ihr Wesen treiben; das „Auf, in den Kampf, Torero!" begleitete z. B. in deutsche Gefangenschaft abmarschierende Russen usw. Bemerkenswert sind auch die „Großen Symphonie-Konzerte", eine noch junge Vereinigung von Berufsmusikern und guten Dilettanten, an deren Spitze als Dirigent Professor Th. Mazurkiewicz steht. Rühmlich ist zunächst, daß sie nur gute Musik auf ihre Programme setzen und sich ihre Ziele hochgesteckt haben. Wagner („Lohengrin", „Meistersinger"), Goldmark, Liszt („Torquato Tasso"), Mendelssohn, Tschaikowski (Violinkonzert D-dur) usw. scheinen sie zu bevorzugen.

Und wenn es auch noch nicht ganz gelingt, das Werk der Meister schlackenlos und in all seinen Höhen und Tiefen zu reproduzieren, wenn auch manches Mittelmäßige noch zu vervollkommnen bleibt, läßt sich doch der gute Wille und ein kleiner Fortschritt im Zusammenspiel (erstes bis drittes Konzert!) nicht verkennen. Jedenfalls sind diese Konzerte, so viele Mängel die Kritik auch noch an ihnen entdecken mag, ein brauchbares, begrüßenswertes Fundament für spätere Arbeit, ein durchaus leidliches „Praeludium" für die „große Symphonie": das durchgeistigte, erhöhte Kunstleben, dessen Lodz fähig ist, dank seiner zahlreichen deutschen Bevölkerung und der gerade für Musik empfänglichen polnischen und jüdischen Elemente. Nun die Theater. An dritter Stelle. Obgleich es eine ganze Anzahl „erster" polnischer, jüdischer und deutscher Observanz gibt. Das deutsche ist, verwunderlich genug, noch immer geschlossen, während die anderen schon lange spielen. Zumeist leider Operetten zweifelhaftester Güte. Ein Versuch, Verdi's „Rigoletto" aufzuführen, darf als mißlungen bezeichnet werden, weil mit unzureichenden Kräften unternommen. Hin und wieder, aber ganz selten, unterläuft einmal ein Stücklein, das musikalisch befriedigt, wenn es an sich auch anspruchslos ist. Also hier wäre für deutsche Kunst ein weites und fruchtbares Gebiet zu bearbeiten. Denn wenn die Theatervorstellungen trotz ihrer durchschnittlichen Dürftigkeit zumeist sehr gut besucht sind, ist dies ein Zeichen nicht so sicher für den Geschmack und die musikalische Kultur bzw. Unkultur des Lodzer Publikums, als vielmehr für sein Verlangen nach Musik und Theaterkunst. Allerdings taugt auch die sogenannte Volksmusik, die hier zu hören ist, nicht eben viel. Der Liederschatz z. B., über den die „kleinen Leute" verfügen, die Mägdlein und Jünglinge der mittleren Schichten usw., besteht zum großen Teil aus den in Berlin und Paris, Mailand und Posemuckel heimischen Operettenschlagern und Gassenhauern. „Komm, Karlineken . .", „Die lustige Witwe", „Das Elterngrab" e tutti quanti werden mit Hingabe in drei, vier Sprachen aller Enden gesungen, gepfiffen, gedudelt, geharft, gegeigt, geflötet . . . Deutschen Volksliedern begegnet man selten, polnischen dagegen verhältnismässig oft, wenn sie zumeist auch erst auf Einladung gesungen werden. Besser steht es um die instrumentale Volksmusik. Kleine Gruppen von drei bis vier Streichern, mit oder ohne Holzbläser pflegen sich in den geschlossenen Höfen oder auf den Treppen aufzustellen und alte, seltsame Weisen vorzutragen, die, vielleicht niemals aufgezeichnet, von Generation zu Generation weitergegeben worden sein mögen, dabei mancherlei Änderungen erfahrend. Es sind meist getragene Stücke in einem sehr scharfen, fast harten Rhythmus, ein Gegensatz, der besonders auffällt und eigentümlich berührt. Gespielt wird durchweg gut. Mag manches Instrument seinen noch unerkannten Wert haben. Zum Schluß verdient nun noch eine Kapelle Erwähnung: die unserer Landstürmer! Alltäglich zieht die Wachtparade auf mit hellem Spiel. Da läuft ganz Lodz zusammen, alt und jung, gross und klein, dick und dünn, und drängt sich und staunt, wie unsere prächtigen Landstürmer stramm und stattlich dahermarschieren, an ihrer Spitze die treffliche Kapelle. Ja, das ist Musik! Das sind Märsche! Da hüpft einem das Herz und springt das Blut. Und wenn die wackeren Musici sich dann im Kreise um ihren Kapellmeister aufstellen und ein halbes Stündchen lang vorm Grand-Hotel ihr Promenadenkonzert geben, da gibts Dinge zu hören, nach denen man förmlich gelechzt. Unsere Musik ... So kommen die deutschen Soldaten, die für Stunden oder Tage in der Oase Lodz einkehren dürfen, doch noch auf ihre Rechnung.

Leonhard Schrickel

MÜNCHEN: Eine glückliche Auswahl in stilsicheren Solisten traf Schwickerath bei der Aufführung von Bachs „Hoher Messe". Wir sind ihm dafür zu besonderem Dank verpflichtet. Maria Philippi ist in ihrem Gleichmaß zwischen tiefpersönlichem Empfinden und Stilgefühl eine wahrhaft klassische Bach-Sängerin. Frau Kämpfert sang das Sopransolo mit dem gleichen Stilgefühl, ohne allerdings ihre Partnerin in ihrer Ausdrucksgewalt zu erreichen. Der Tenorist Georg Meader sang, abgesehen von einigen Gefühlsüberladungen, seine Partie tonschön und klar. Der Bassist Stephanie erfüllte die Forderungen des Werkes vortrefflich. Schwickeraths Sicherheit im Ergreifen der richtigen Tempi, der Ausdruck des einzelnen, die Phrasierung und der Gesamtaufbau verkünden den Bach-Kenner. Es geht bei Schwickerath umgekehrt wie bei den meisten Dirigenten; je älter die Musik, um so künstlerischer interpretiert er sie. Wir hörten diesmal in diesem durch den Krieg stark dezimierten Chor Feinheiten des Ausdruckes, wie wir sie in Schwickerathschen Aufführungen moderner Werke selten antreffen. Leider hat zur Vollkommenheit die nötige Zeit gefehlt. Es wäre dann z. B. leicht möglich, im Kyrie die Kontrapunkte der Violinen ausdrucksvoller zu gestalten und den Musikern klarzumachen, daß thematisch geführte Begleitungen zu Arien und Duetten, auch wenn sie nicht einem Soloinstrumente anvertraut sind, stets quasi solistisch mit tiefem Ausdruck vorzutragen sind. — Das 6. Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie wurde mit Gustav Mahlers Vierter Symphonie eingeleitet. Ich sage es heute nicht zum erstenmal, daß das Problematische an Mahler weniger in seiner Musik liegt als in der harten Tatsache, daß es hervorragende Dirigenten gibt, die diese Musik ernst nehmen. Gerade bei den größten Reproduktiven läßt sich mit einer fast spaßhaften Konsequenz feststellen, daß sich ihre Gestaltungsfreudigkeit immer an Werken zweiten und dritten Ranges entzündet. Schuch dirigierte Strauß' symphonische Dichtungen viel besser als Beethovensche Symphonieen, Nikisch interpretiert nichts vollendeter als Tschaikowsky'sche Musik, und Weingartner wirkt immer dann am unmittelbarsten, wenn er für ein Lisztsches Werk eintritt. Bruno Walters Interpretation war von so makelloser Schönheit und Tiefe des Ausdrucks, daß seine Leistung wohl die stärkste und gefährlichste Versuchung war, die je zugunsten Mahlers in München gewagt worden ist. Fräulein Ivogün trug das Solo des letzten Satzes und einige Lieder fein und tonschön vor. Am Schluß stand Beethovens Achte Symphonie, die von Walter mit allen Fein-

heiten, die wir schon früher bei seinem Vortrag dieses Werkes bewundert haben, interpretiert wurde. — Der Sonatenabend Bruno Walters und Arnold Rosés war Beethoven gewidmet: op. 12, No. 1, op. 47 und op. 30, No. 3. Der Geiger Rosé hat einen nicht sehr großen, aber edlen Ton, der der musikalischen Art seines Empfindens entspricht. Die Sensibilität des Vortrages entschädigt für das, was ihr an Temperament und zwingender Initiative des Gestaltens fehlen mag. Wenn Rosé mit Walter musiziert, ist Walter der Führende. Hinter allem, was Walter spielt, steht die Klarheit künstlerischen Erkennens und die Unwiderleglichkeit künstlerischen Wollens. — Ernst Boehe ist ein sicherer Orchesterleiter, der das Künstlerische wie das Handwerkliche mit Überlegenheit beherrscht. Die „Sommernachtstraum"-Ouvertüre interpretierte er mit aller durchsichtigen Zartheit und Grazie ihres Klangzaubers. Bei Beethovens A-dur Symphonie hatte er nicht minder Gelegenheit, sein feines Gefühl für alles Detail zu beweisen. Er hat die Fähigkeit, eine große Form klar und überzeugend nachzuzeichnen. Der Komponist Boehe stellt in seiner Tragischen Ouvertüre mit allen seinen übrigen Werken am geschicktesten und übersichtlichsten die Summe dessen dar, was sich in den Jahren, da Thuille und Schillings noch im Vordergrund des Interesses standen, zur musikalischen Konvention verdichtet hatte. Wenn wir heute solcher Musik zuhören, so kommt zu der inneren Gleichgültigkeit gegen eine innerlich unschöpferische Kunst noch die Antipathie gegen eine Jüngstvergangenheit, die das Schwanken zwischen falschem Pathos und flacher Sentimentalität zum Stil erhoben hatte. Wie nobel wirkt dagegen die von Orobio di Castro vortrefflich gespielte Cellosonate mit Streichorchester von Volkmann. — Der Bach-Abend, den Hofkapellmeister Heinrich Laber aus Gera veranstaltete, kam einem wirklichen Bedürfnis entgegen. Es war ein gefühlsbeseeltes, intimes Musizieren. Laber hielt das Ensemble vorzüglich zusammen und leitete es mit rhythmischem und dynamischem Empfinden. Die beiden Kantaten „O Gott, wie manches Herzeleid" und „O Ewigkeit, du Donnerwort" und das Fünfte Brandenburgische Konzert wurden sehr klar und sorgfältig interpretiert. Frau Erler-Schnaudt und Bender erfüllten ihren Vortrag mit der ganzen Gewalt ihres reichen Ausdrucksvermögens. Frau Langenhan-Hirzel spielte den Klavierpart des Brandenburgischen Konzertes mit großer Delikatesse. Die Sopranpartie wurde von Fräulein Koboth mit guter Technik, aber etwas zu weichem Empfinden gesungen. Nur Paul Kuhn, der zwar seinem Tenorpart ein richtiges Verständnis entgegenbrachte, wirkte mit der Flachheit und Trockenheit seines Organes desillusionierend. — Backhaus, der mit den „Böhmen" musizierte, hat uns mit seiner Grobfühligkeit den ganzen Abend verdorben. Der einzige erfreuliche Eindruck des Konzertes war die sorgfältige Wiedergabe von Beethovens op. 135. — Das letzte Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie begann mit einer ausdrucksvollen und frischen Wiedergabe von Haydns Militärsymphonie. Darauf folgte die Pastorale Beethovens. Walter interpretierte dieses Werk vollendet schön. Im Mittelpunkte des Abends stand die Uraufführung eines neuen Werkes von Hans Pfitzner. Ein Lied für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, dem das Eichendorffsche Gedicht „Klagen" zugrunde liegt. Zwischen Pfitznerscher Musik und Eichendorffscher Lyrik besteht eine wahrhaft präformierte Harmonie. In beiden lebt jenes Nebeneinander von weicher Verträumtheit und fröhlicher Kampfeslust. Pfitzner hat seine Komposition einfach und volkstümlich gehalten. Wie sehr er sich diesmal ins Herz der Allgemeinheit gesungen hat, zeigt der jubelnde Beifall, der sogar eine Wiederholung erzwang. Walter interpretierte das Werk vortrefflich, und auch Brodersen hatte durch den Vortrag des Baritonsolos einen ehrenvollen Anteil an dem Erfolg der Aufführung. Alexander Berrsche

WIEN: Die wenigen Erstaufführungen der letzten Wochen sind durchaus Oscar Nedbal und seinem Tonkünstlerorchester zu danken, und die Teilnahme, mit der sie gehört worden sind, beweist, daß die Annahme, man wolle in dieser ernsten Zeit ausschließlich die Erbauung an der Schöpfung der großen Meister und nicht auch das Lebensgefühl, das im Empfangen eines heute gewordenen und — wenn's so sein kann — ins Morgen weisenden Werkes eines Tondichters aus unserer Mitte, zu den vielen vorgefaßten Vereinbarungen gehört, an denen dieses Kriegsjahr, auch soweit die Kulturarbeit fern von der Front in Frage kommt, so reich ist. Die von Nedbal gebrachten neuen Werke waren freilich nicht von der Art, die eine Verheißung des Kommenden, einen Sprung ins Zukünftige bedeutet; aber solche, die ein schönes Heute manifestieren. Sgambati's ernster Lobgesang, als des Verstorbenen Totenfeier aufgeführt, ist eines jener Stücke, die weniger durch emotiven Gehalt als durch den Adel der Form und der Linie wirken: man denkt dabei an eine lorbeerumwundene Urne, die im blassen Licht einer Kapellennische aus kostbarem Mosaik steht, und bei der man im trauervollen Anteil der Asche gedenkt, die sie birgt. Camillo Horns Orchesterscherzo ist ein schmuckes, famos gemachtes Stück von einer etwas sprunghaften und manchmal etwas stubenblassen Heiterkeit. Richard Mandls „Hymnus an die aufgehende Sonne", ein Singen und Schwelgen einer in weitem Bogen gespannten, schwärmerischen Melodie, in eitel Wohllaut getaucht und durch meisterliche Führung echter Orchesterpolyphonie aller Goldschnittmäßigkeit entrückt. Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude" schließlich ist ein glänzend gebautes und von wirklicher Freudigkeit erfülltes Werk, reich an liebenswürdigen Themen, mit Geist gearbeitet und frohen Temperaments voll — und ich frage mich immer wieder, woher es kommt, daß mir das Ganze trotz alledem so wenig zu sagen hat, so gar nicht zu meinem eigentlichen Ich spricht, mich nicht einen Augenblick lang seelisch in Anspruch nimmt. Vermutlich doch, weil diese und ähnliche Musik nicht im Unmittelbaren, sondern im Willen ihren Ursprung hat; weil es eine Schreibtisch-Lebensfreude predigt und keine, deren Stimmen aus dem Universum tönen. Vielleicht aber bin ich im Unrecht und nur nicht der richtigen Einstellung auf diese ge-

sittete, allen Regeln gemäße und sicherlich einer vornehmen Künstlerschaft entspringende Musik fähig. — Um so mehr der Einstellung auf eine Künstlerschaft und ein Menschentum, die — in einer Person vereint — auf das Wiener Musikleben die edelsten Wirkungen geübt haben; um so schöner, als es niemals solche einer marktschreierischen Aufdringlichkeit und effektsüchtigen Virtuosität waren, sondern die stillen, aus echter Innerlichkeit und der Wahrhaftigkeit eines nur der Sache hingegebenen Musikers lebendig gewordenen. Ich spreche von Ferdinand Löwe, der jüngst — ohne Festgepränge, wie es die Stunden des Ernstes gebieten — seinen 50. Geburtstag gefeiert und dadurch, wenn schon nicht zu äußerlichen Ehrungen, so doch allen, denen er wert ist, Gelegenheit gegeben hat, es ihm einmal zu sagen, was er als Beispiel künstlerischer Reinheit und als ein einzig dem Großen und Adeligen der Musik zugewandter Interpret für uns bedeutet, und wie herzlich man ihn dafür liebt. Er gehört zu jenen, rings um die es nicht die Tumulte der Sensation gibt, aber von denen nachhaltige, lange nachklingende Eindrücke ausgehen; weil er niemals ein Impresario seiner Person, immer nur ein Diener am Werk war. Seine Demut vor dem Schaffen der Großen, sein nicht ablassender Eifer im restlosen Nachschaffen ihrer Schöpfung, seine warme seelische Bewegtheit haben ihn als Orchestererzieher (in dem von ihm geschaffenen Konzertverein) und als rastlosen Vorkämpfer und eindringlichen Verkünder der Werke Beethovens, Brahms' und vor allem Bruckners — den er schöpferisch wie kaum ein anderer erstehen zu lassen vermag — zu einem steten Wachstum gebracht, das ihn jetzt auf die Höhe ruhiger und großer Dirigentenkunst geführt hat. Er ist keiner von denen, deren innerer Sturm auf ungeahnte Höhen führt, manchmal aber bloß auch wohlfeil „interessant" zu machen vermag; gerade das harmonische Gleichmaß seines Wesens und die gebändigte Klarheit und Plastik, zu der seine Interpretationen nach der Überwindung mancher schwankenden und undurchsichtigen Anfänge gelangt sind, bedeuten seine stärkste und eindringlichste Kraft als Gestalter unserer großen Symphonik. Es mag „glänzendere" Taktstockkünstler geben, aber keinen echteren; blendendere und verblüffendere, aber kaum einen, der in ehrfürchtigerer Selbstvergessenheit, allen Schminkkünsten und Maskeraden fremd, mit innigerer Redlichkeit und Liebe und mit reinerer musikalischer Bildnerkraft die Gebote der Meister in vollgültige Tat umsetzt. Gerade in unserer Stadt, in der man gern dem verführerischen Schein erliegt, ist Löwes Art nicht nur in ihrer positiven Leistung, sondern als Korrektiv wichtig. Er ist ein geistig überlegener, durch billige Erfolge nicht zu verlockender, nur dem Gesetz des Werkes gehorsamer und von höchster Musikkultur getragener Hüter aller großen Tradition und ein beherzter Führer zu allem wertvollen Neueren. Es hat lange gewährt, bis man sein zurückhaltendes, unausruferisches, stilles und treues Künstlertum ganz erkannt hat, und manche Minderwertigen sind ihm vorgezogen worden. Jetzt aber wissen alle, denen es um unsere Musik ernst ist, was sie an Ferdinand Löwe haben. Und werden es nicht mehr vergessen können. Richard Specht

WIESBADEN: Für die letzten Konzerte im Städtischen Kurhaus hatte Carl Schuricht noch einige wertvolle Novitäten vorbereitet. Nächst dem phantasievoll aufgebauten „Sonnenhymnus" von Richard Mandl und der zartsinnig empfundenen „Rheinischen Nachtmusik" von W. Niemann — beide in der Hauptsache für Streichorchester — war es namentlich die Symphonie f-moll von P. v. Klenau, die lebhaft interessierte. Ein in seiner Kraft und eigenartigen Herbheit imponierender Zug geht durch dies Werk, das besonders in dem trauervollen Adagio und dem stürmisch bewegten Scherzo zwei treffliche Sätze enthält. Die Außensätze — das Finale ohne eigentlichen Allegro-Charakter — arbeiten mehr mit effektvollen orchestralen Mitteln, bieten aber ebenfalls manches Anregende. Der Komponist dirigierte selbst und durfte reichen Beifall entgegennehmen. Mit einer Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" beschloß Schuricht den Reigen der größeren Musikveranstaltungen in gewaltig eindrucksreicher Weise. Als neuer städtischer Konzertmeister fand K. Thomann allseitig freundlichste Aufnahme: einschmeichelnder Ton, wohlgepflegte Technik und ein echt musikalisch empfindender Vortrag lassen die raschen Sympathieen des Publikums für den jungen Geiger begreiflich erscheinen. Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Erinnerung an den 75. Todestag (27. Mai 1840) Nicolo Paganini's bieten wir unseren Lesern einige bildliche Darstellungen, die als Ergänzung der von uns bereits früher veröffentlichten Illustrationen nicht unwillkommen sein dürften. Sie sind wie die vorigen der in unserem Verlag erschienenen Paganini-Monographie von Julius Kapp entnommen. Von Porträts legen wir diesmal vor: das im Städtischen Museum zu Genua befindliche Gemälde von Isola sowie die Bleistiftzeichnung eines unbekannten Künstlers. Von den beiden Karikaturen bringt die Zeichnung J. P. Lysers die Vorstellung des Unheimlich-Dämonischen, Grausig-Spukhaften, die die Persönlichkeit des Hexenmeisters in der Seele des Zuhörers wachrief, überzeugend zum Ausdruck, während die Lithographie Ad. Schrödters die überwältigende, buchstäblich niederschmetternde Wirkung des einzigartigen Virtuosen auf sein Publikum drastisch wiedergibt. Paganini's letzte Worte — sie sind von seinem Sohn Achille beglaubigt — bilden den Schluß unserer heutigen Beilagen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

GEMÄLDE VON ISOLA
im Städtischen Museum zu Genua

BLEISTIFTZEICHNUNG EINES UNBEKANNTEN KÜNSTLERS
Zum 75. Todestag von Nicolo Paganini

KARIKATUR AUF DIE WIENER KONZERTE
Zeichnung von J. P. Lyser

KARIKATUR AUF DIE BERLINER KONZERTE
Lithographie von Ad. Schrödter, Berlin, 1829

Zum 75. Todestag von Nicolo Paganini

Rose damaschine
o di Provins

Le Rose rosse
[illegible]
non conosceva

sono d'un rosso
scuro, e pare un
damasco

*

18. Lunedì

*

Ultime parole scritte
da Nicolò Paganini

PAGANINI'S LETZTE WORTE
von seinem Sohn Achille beglaubigt

Zum 75. Todestag von Nicolo Paganini

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER BERNHARD SCHUSTER

HEFT 16 · ZWEITES MAI-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W

Träumt ihr den Friedenstag? Träume, wer träumen mag!
Krieg ist das Losungswort Sieg! und so weiter fort.
Welche dies Land gebar aus Gefahr in Gefahr,
Frei, unbegrenzten Muts verschwendrisch eignen Bluts,
Mit nicht zu dämpfendem heiligem Sinn,
Alle den Kämpfenden bring' es Gewinn!

Goethe

INHALT DES 2. MAI-HEFTES

PAULA DEHMEL: „Die Gänsemagd". Ein Märchenspiel in fünf Aufzügen mit Musik und Tanz. I.

WILHELM HARMANS: Der ungeschriebene Gesangsvorschlag

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Georg Capellen, Albert Leitzmann, F. A. Geißler, Martin Frey, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, Chemnitz, Dresden, Elberfeld, Genf, Kopenhagen, Leipzig, Straßburg, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Robert Volkmann; Luigi Boccherini; Bernhard Scholz

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

DIE GÄNSEMAGD

EIN MÄRCHENSPIEL IN FÜNF AUFZÜGEN MIT MUSIK UND TANZ

VON PAULA DEHMEL IN BERLIN-STEGLITZ [1])

Handelnde Personen:

1. Prinz Falk.
2. Edela (Prinzessin, die Gänsemagd).
3. Der Schmied.
4. Die Schmiedin.
5. Kurd, ihr Sohn.
6. Santura, eine Elfe.
7. Sechs andere Elfen.
8. Zwei Krämer, zwei Bäcker, zwei Schlächter, zwei Gärtner.
9. Eine Zofe.
10. Zwei andere Mädchen aus dem Schlosse.
11. Ein paar verirrte Hochzeitsgäste, Ritter.

Heinzelmännchen, Dorfkinder, Händler, Bedienstete aus dem Schlosse.

*

Der erste Aufzug spielt in einer Lichtung im Hochwalde.
Der zweite und dritte am Waldrande vor der Schmiede.
Der vierte vor dem königlichen Schlosse.
Der fünfte hat denselben Schauplatz wie der zweite und dritte.

Erster Aufzug.

(Lichtung im Hochwalde. Kleines Plateau, zu dem unregelmäßige, weiße Steine hinaufführen, die die Elfen zu ihren Schleiertänzen benutzen. Die Bühne enthüllt sich während der letzten Takte der einleitenden Musik und bleibt ein paar Sekunden leer. Der Vollmond ist hinter den Bäumen sichtbar. Eine Elfe kommt fröhlich, mit wehendem Schleier angelaufen.)

1. Elfe: Ich bin die erste, da tanz' ich allein!
2. und 3. Elfe: Wir kommen zu zwei'n!
4., 5., 6. Elfe: Und wir zu dritt!
1. Elfe: Bringt ihr auch lustige Füße mit?
2. Elfe: Zu dienen, mir rappelt's in den Zeh'n.
3. Elfe: Mir zappeln die Beine, wollen sich dreh'n!
4. Elfe: Mir zuckt's vergnüglich im rechten Knie!
5. Elfe: Mir juckt im Ohr schon die Tanzmelodie:
tralala, tralala, . . .
6. Elfe: Heidi, das gibt einen Ringelreih'n!
1. Elfe: Wer fehlt? . . . Wir müssen doch sieben sein?
2. Elfe: Santura fehlt.
3. Elfe: Schad' um den Reigen,
sie wollt' uns den neuen Schlingetanz zeigen.
4. Elfe: Zieh nur kein Mäulchen, sie kommt schon noch,
doch jetzt zum Tanz, der Mond steht schon hoch.

[1]) Komposition und Aufführungsrecht vorbehalten.

(Elfenreigen.)

Gesang der Elfen: **Wir kommen**
im frommen
Geleuchte der Nacht,
Gewänder
und Bänder
vom Monde erdacht.
Wir schweben
und heben
im Tanze ganz sacht
die Schleier
zur Feier
der bräutlichen Nacht.
Heia, wir reichen
uns schmeichelnd die weichen
Hände im gleichen
lieblichen Takt,
im lieblichen Takt!

(Kurzes Schweigen.)

1. Elfe: Kein rechter Tanz, wenn uns Santura fehlt,
die Sieben ist gestört.

2. Elfe: Wo sie nur steckt?
Ob sie der dumme Waldschrat wieder quält?

3. Elfe: Ob sie ein loses Irrlicht lockt und neckt?

4. Elfe: Wir wollen rufen, Echo tanzt am Weg,
das zeigt ihr gerne den verlornen Steg.

Alle Elfen (nach verschiedenen Richtungen):
(Gesang.) Hier ist dort und dort ist hier, — Santura —
Das Echo läuft durchs Waldrevier, — Santura — (Mit Echo.)
Hier, bei der alten Esche, tanzen wir, — Santura.

1. Elfe: Still, horcht, von dort kommt leiser Sang.

2. Elfe: Ist es nicht der Quelle Klang?

3. Elfe: Nein, seht, dort bei den Weiden kommt's hervor.

4. Elfe: Santura ist's, mit ihr ein Chor
von Heinzelmännchen. Wie die Kleinen brav
ein Weidenbettchen tragen.

5. Elfe: Drauf im Schlaf
ein Menschenmägdlein liegt, im Bauernrock.

6. Elfe: Seht um den Kopf das goldne Haargelock!

Chor der Heinzelmännchen (von ferne, dann lauter. Sie bringen die schlafende Edela. Santura geht still hinterdrein):
Wo Unheil droht
und drängende Not,

mit rascher Tat,
ob früh, ob spat,
sind wir bereit.
Nützet die Zeit!
Im Augenblick
schwindet das Glück,
faßt an, packt zu,
Kraft ist Geschick!

Santura: Hier bettet das Kind auf die Rasenbank,
Hier ist die Prinzessin geborgen. Habt Dank,
ihr Männlein.

Heinzelmännchen (betten die schlafende Edela auf eine Rasenbank im Hintergrunde der Bühne):
Keine Zeit, keine Zeit.
Doch braucht ihr uns wieder, sind wir bereit.
Aus Ried und Rohr,
aus Moos und Moor
kommen wir schnellen,
muntern Gesellen
eilig hervor.
Im fröhlichen Chor, eilig hervor!

(Heinzelmännchen ab.)

1. Elfe: Santura, sag, was hast du uns gebracht?
Santura: Ein armes Königskind im Knechtsgewand.
2. Elfe: Was soll das Mägdlein in der Vollmondnacht?
Santura: Zu ihrer Rettung gebt mir eure Hand!
3. Elfe: Du weißt doch, niemand darf uns tanzen sehn?
Santura: Mit Mohnsaft sind die Augen ihr betaut.
4. Elfe: Erblickt sie uns, ist es um sie geschehn.
Santura: Sie wacht nicht auf, bevor der Morgen graut.

(Edela betrachtend.)

Doch friert das Kind
Im kühlen Wind.

(Sie steigt auf das Plateau, erhebt die Hände und singt zart:)

Mirlamein,
Mondtöchterlein,
willst du Edela deinen Schleier leih'n?

Alle Elfen: Mirlamein,
Mondtöchterlein,
willst du Edela deinen Schleier leih'n?
Den Silberschleier mit goldenen Ecken,
die die bunten Träume wecken?

(Der Mond öffnet sich, ein Schleier fällt langsam herab, die Elfen fangen ihn auf, betrachten ihn.)

Santura: Zu fein für das Kind, zu leicht für das Kind,
es friert, es friert im Abendwind.

(Wieder mit erhobenen Händen:)

Vogel, Vogel, Flederlein,
schenkt Edela euer Federlein.

Alle Elfen: Vogel, Vogel, Flederlein,
gib jedes uns ein Federlein,
Federlein warm,
Federlein gut,
daß Edela schläft in guter Hut.

(Man hört das Rauschen wie von fliegenden Vögeln. Es fallen Federn von oben, die die Elfen im Mondschleier auffangen. Sie sitzen nieder, flechten die Federn in den Schleier, wobei sie leise und geheimnisvoll singen.)

Chor der Elfen: Zaubermantel, Geistermacht,
Glücksgeschenk der Vollmondnacht,
Wo er quillt,
ungestillt,
sei der reine Wunsch erfüllt,
Mondesgunst,
Elfenkunst,
webe, webe Schicksalsgunst!

(Sie decken Edela mit dem Schleier zu. Dann setzen sie sich um Santura.)

Santura: Was Edela,
dem Kinde, böse geschah,
sollt ihr nun hören.

Elfen: Wir hören!

Santura: Verlassen, allein
im Dienerkleid
fand ich das Kind
schlafend am Quell.
Noch gestern trug sie
golden Gewand,
denn des Königs Sohn
erwartet die Braut,
die die Eltern gesendet,
weither gesendet
mit Knecht und Magd.
doch diebisch der Knecht
und treulos die Magd;

1. Elfe: Die arme junge Edela!

2. Elfe: Sag', was geschah?

Santura: Sie dürstete und bat um Wein,
da höhnte die Magd:
den trink' ich allein;
willst du trinken, ei nun,
dort fließt der Bach.
3. Elfe: Oh, diese Schmach!
Santura: Jung-Edela stieg vom Pferde herab,
die drei Tropfen Bluts, die die Mutter ihr gab,
entglitten dem Kinde beim Trunk, da gewann
die böse Magd böse Gewalt.
Sie zog ihr die goldenen Kleider aus,
der hämische Knecht half der boshaften Tat —
dann ließen sie schwören
das geängstete Kind —
bei ihrer Eltern
Leben und Glück —
nie Menschen zu klagen
was ihr geschehn,
mit furchtbarem Eid
schwur sie Schweigen!
4. Elfe: So Niedriges kann nur der Mensch erdenken,
kein Tier würd' ein Tier so lieblos kränken.
5. Elfe: Wär' ich der Sturmelf, ich würd' sie verjagen.
6. Elfe: Wär' ich der Blitzelf, ich wollt' sie erschlagen.
1. Elfe: Wär' ich die Nixe, ich würd' sie ertränken.
2. Elfe: Wär' ich ein Irrlicht, ins Moor sie versenken.
3. Elfe: Erzähle, Schwester, was weiter geschah.
Santura: Die Böse versah
sich mit Krone und Kleid,
bestieg das Roß,
das klagend sich bäumte,
und ritt als die Braut
zu des Königs Schloß.
Doch Falada, das Pferd
wandte sich um:
Wenn niemand klagt,
ich bleibe nicht stumm,
O Jungfer Königin,
mit treuem Sinn
denkt Falada, das Roß, seiner Königin.
Edela nickte ihm traurig zu
und betete still und legt' sich zur Ruh' —

Ich aber träufelt' aus dem Geäst
ihr Mohnsaft ins Auge, nun schläft sie fest.
Dann rief ich die Männlein,
die brachten sie her,
mir war das Menschenkind zu schwer

1\. Elfe: Schwestern, ihr Elfen,
dem Kinde zu helfen
in seiner Not,
ist Pflicht und Gebot.

Santura: Hört, was ich ersann:
Der Schmied am Tann
ist ein braver Mann,
dort klopfe sie an,
bis alles getan.

2\. Elfe: Ich sorge dafür,
daß offen die Tür.

3\. Elfe: Ich führe sie gut.

4\. Elfe: Ich mache ihr Mut.

5\. Elfe: Auch Wind und Wald sind dem Kinde gut.

Alle Elfen: Wir nehmen sie alle in unsere Hut.

Santura: So geht und tut, was Edela frommt,
ich wache bei ihr, bis der Morgen kommt.

(Die Elfen treten nacheinander zu Edela mit folgenden Abschiedsgrüßen)

1\. Elfe: (Gesang.) Hinter dir Nacht, vor dir Tag,
sei deines Herzens Pendelschlag,
schlafe, Edela, schlafe!

2\. Elfe: Still in das ersehnte Land
webt der Traum ein buntes Band,
schlafe, Edela, schlafe!

3\. Elfe: Bist allein und sturmverbant,
leuchtet goldumsäumt der Strand,
schlafe, Edela, schlafe!

4\. Elfe: Hüte treu bedacht das Pfand,
das der Lichtgeist dir gesandt,
schlafe, Edela, schlafe!

5\. Elfe: Klaren Sinn, Gott zugewandt,
warmes Lächeln, heitren Verstand,
schlafe, Edela, schlafe!

6\. Elfe: Hinter dir Nacht, vor dir Tag,
daß dir niemand folgen mag —
schlafe, Edela, schlafe!

(Die sechs Elfen grüßen nacheinander Edela mit den Schleiern und verschwinden.)

Santura (singt): Schlafe ruhig, Königskind,
wie im Traume singt der Wind,
Schweigend sitzt der Mond zu Haus,
gießt die weichen Strahlen aus,
gießt sie über das weite Land,
über Wald und Hügelwand.
Taube gurrt im dunklen Laub,
Käfer surrt und fliegt auf Raub,
Fischlein steht im Wasser still,
weiß nicht, ob es schwimmen will —
Was dir auch das Leben spinnt:
träume, Königskind!

(Während des Liedes hat sich die Morgenröte am Himmel weiter und leuchtender entfaltet, der Mond ist untergegangen, und während sich die ersten Strahlen am Firmamente zeigen, wird die Erscheinung der Elfe blasser und verschwindet mit den letzten Tönen.)

(Edela erwacht, richtet sich halb auf, verwirrt und erschrocken sich umsehend.)

Edela: Wo bin ich? Ganz allein? Wo sind die anderen?
Was trag ich für ein häßliches Gewand?
(Sich besinnend.)
Ach, Falada, mein Roß, du trägst die Magd
auf deinem Rücken und läßt mich allein,
allein im fremden Walde. Und der Mutter Blut?
Mein Talisman, er will mich nicht mehr schützen?
(Schmerzlich in die Brust fassend.)
Er liegt im Bach, ich habe ihn verloren.
(Sie weint. Ein Vogel fängt über ihr an zu singen.)
(Aufstehend.) Das süße Stimmchen, wie der kleine Sänger
den frühen Morgen lobt. (Die Sonne erblickend.)
Die Sonne! Ach, wie herrlich geht sie auf!
(Faltet die Hände, Pause. — Den Federschleier aufnehmend.
Was ist das für ein seltsam Federtuch?
Wer hat mich zugedeckt im kalten Wind?
Wer war mein Engel in der kühlen Nacht?
(Die Hände wieder faltend.)
Herr Gott, hab' Dank für deine treue Wacht!
(Stimmen aus dem Walde wie vorher.)

(Elfenlied:) Zaubermantel, Geistermacht,
Glücksgeschenk der Vollmondnacht, — (Edela horcht auf!)

Edela (wiederholt): Zaubermantel, Geistermacht,
(Spricht): Glücksgeschenk der Vollmondnacht, —

Stimmen: Wo er quillt,
ungestillt,
sei der reine Wunsch erfüllt, —

Edela (ebenso): Wo er quillt,
ungestillt,
sei der reine Wunsch erfüllt, —

Stimmen: Schicksalsgunst,
Lebensgunst,
wob der Elfen zarte Kunst,
Erfüllung!

Edela: Schicksalsgunst,
Lebensgunst,
wob der Elfen zarte Kunst,
Erfüllung!

Edela: Dank, gute Geister, für eure Gabe,
treu will ich sie nutzen. (Ein Hifthorn ertönt.)
Wer kommt? Wie mir das Herz schlägt, schnell beiseite,
verbirg mich, lieber Baum.

(Sie nimmt den Schleier und versteckt sich. Ein Heinzelmännchen, dem ein Wiesel hinterherläuft, eilt, ungesehen von Edela, über die Bühne.)

Prinz Falk (kommt schnell und fröhlich hinterher).

Prinz: Wiesel, du kleine Anmut, äffst du mich?
Du zeigst dich, zeigst dich nicht, wo bist du, Schelm?
(Den Bogen fortwerfend.)
Nun, so entwische nur, vielleicht erwartet dich dein Weibchen.
Doch — mich dünkt, da regt sich was —
ein Fuchs? Ein Reh? Ach nein, ein Mägdelein!
(Edela hervorziehend.)
Ei, Kind, gehst du so früh schon Beeren suchen?
ich kann dir sagen, wo recht viele stehn,
dort links am Abhang, der zur Straße führt.

Edela: Ich dank' Euch, Herr, gleich will ich pflücken gehn.

Prinz: Hast du's so eilig? (für sich.) Welch ein liebes Stimmchen.
Komm, setz' dich her und sag' mir, wie du heißt.

Edela (beiseite): Wie gut er ist, und ich, ich darf nicht sprechen!

Prinz: Was murmelst du? Sprich lieber laut mit mir,
Dein Stimmchen klingt wie junger Lerchenschlag,
wie ist dein Name? Wo bist du zu Haus?

Edela (nach einigem Besinnen):
Der Menschen Namen sind so kalt und schmal,
nennt mich, wie ihr mich fandet, ich will euch
den blauen Ritter nennen, das klingt schön,
stark und geheimnisvoll.

Prinz (für sich): Ein seltsam Kind. (Laut.) So will ich dich die goldne Blume nennen,
fand ich dich doch im Walde wie die Blumen,
und deine Haare sind wie lichtes Gold.
Komm, setz dich her zu mir, daß ich sie näher
betrachten kann. Du zögerst? Hast du Angst?

Edela: Ja, mir ist bang, ich bitt' Euch, laßt mich gehn.

Prinz: Nicht doch, komm her, du kleines, scheues Reh,
ich bin kein Mörder und ich bin kein Dieb.

Edela (verwirrt): Ich weiß nicht — ich —

Prinz: Ich tu' dir wahrlich nichts, ich bin dir gut,
sprich mir von deinen Eltern, deinem Haus,
ich möchte alles wissen. Mich ergreift's
so seltsam, und mich dünkt, dein Kleid
von grobem Zeuge paßt so wenig dir,
wie mir ein Büßerkleid und Mönchsgewand.
Komm, goldne Blume, sag mir, wer du bist!

Edela (setzt sich neben den Prinzen, die Hände an die Knie):
Ich darf's nicht sagen, Herr, doch will ich Euch
ein Liedchen singen. Hört Ihr Lieder gern?

Prinz: So singe, goldne Blume, ich will hören.

Edela: Werdet Ihr glauben, was mein Liedchen spricht?

Prinz: Gern will ich glauben, singe, goldne Blume.

Edela (singt): Waldtaube strich durch den Wald allein,
suchte ihr Nest im heiligen Hain,
unter blühenden Büschen von Rosen;
ein Marder lauert am stillen Weg,
nicht kam die Taube in ihr Geheg,
durfte nicht küssen und kosen
in Rosen.

(Pause.)

Prinz: Daß du die Taube bist, versteh' ich wohl,
wer aber ist der Marder? Böses Kind,
bin ich ein Marder?

Edela: Nein, blauer Ritter, nein
Ihr seid kein Marder, Ihr seid stolz und gut.

(Die Hörner ertönen.)

Man ruft Euch, Herr!

Prinz: Laß sie blasen,
sie hören wohl von selber wieder auf!

Edela: Ich will nun aber gehn.

Prinz: Nein, bleibe,
Ich will dein Lied zu schönem Ende bringen.

(Singt:) Ein Falke stieß aus der Luft herab,
der jagte dem Marder das Täubchen ab
und nahm es sanft bei dem Leibchen;
er brachte es sicher zum heiligen Hain,
wo der Täuber in Ängsten wartete sein,
hier, Täuber, hast du dein Weibchen!

Glaubst du dem Lied, du scheue Turteltaube,
Und willst du mir vertrauen?

Edela: Ich darf es nicht,
doch Ihr seid gut, ich will es nie vergessen
und für Euch beten, daß Ihr glücklich seid.
Nun muß ich gehn, lebt wohl, mein blauer Ritter!
Lebt wohl. (Sie geht langsam den Hügel hinauf.)

Prinz (sieht ihr versonnen nach): Wie lieb sie spricht,
wie wunderschön sie ist! Ich wollte, meine Braut,
die heute kommt, sie gliche diesem Mädchen,
ja, das wollte ich.

(Edela winkt noch einmal vom Hügel. Der Prinz will ihr in einer plötzlichen Aufwallung nach.)

Prinz: Bleib, goldne Blume, bleib!

Edela (den Federmantel umschlagend):
Hinter mir Nacht, vor mir Tag,
daß mir niemand folgen mag.

(Sie verschwindet. Der Prinz sieht ihr noch eine Weile versonnen nach. Die Hörner ertönen stärker, der Prinz antwortet und schreitet langsam über die Bühne, ab.)

Vorhang.

Zweiter Aufzug.

(Die Szene stellt ein Mittelding zwischen Hof und Garten dar, rechts eine alte, dicht belaubte Eiche, unter der nach der Mitte zu ein Gartentisch mit ein paar Stühlen stehen. Im mittleren Hintergrund eine in Stein gefaßte Quelle. Links vorn das Haus des Hufschmieds. An das Haus anschließend, teilweise noch davor, ist die offene Schmiede angebaut, auf deren Herd ein Feuer brennt. In einer Ecke neben dem Haus allerlei Geräte, ein großer Korb, Besen usw.)

Schmied (steht am Ambos und schmiedet Nägel, singt):
Pink, pank, Hammerschlag,
der Nagel hat 'n Kopf,
und wenn er keine Spitze hat
ist er ein armer Tropf.
Mein Hämmerlein du,
schlag zu, schlag zu.

Pink, pank, Hammerschlag,
hast du der Nägel zehn,
und nagelst du ein Särglein zu
ist's um einen gescheh'n.
Mein Feuerlein du,
blas zu, blas zu!

Frau (kommt aus dem Hause):
Singst du schon wieder deine dummen Lieder?
Ich möchte weinen, und du flötest wieder.

Schmied: Warum denn weinen? Wohlfeil ist das Wasser,
wenn zweie weinen, wird die Welt noch nasser.

Frau: Du kannst noch spotten? Meines Ärgers spotten?
du bist ein Kerl von Stein und hart gesotten.

Schmied: Gesottne Steine? Pfui, die zu verdauen,
ist wirklich schwer, das können keine Frauen.

Frau: So hör doch zu, die Lisel rückte aus!

Schmied: Gott segne ihren Ausgang aus dem Haus.

Frau: Gott segne sie? Was! diese dumme Pute,
die nichts verstand, und die uns alles Gute
mit Undank lohnte? Bist du ganz besessen?
Der sagst du: segn' es Gott? die nur das Essen
und Trinken gut begriff, das faule Tier?

Schmied: So sei doch froh, daß Lieschen nicht mehr hier
und atme auf, mein Mäuschen, daß die Schlimme
weit fort, und keine Ursach' mehr zum Grimme!

Frau: Wo nehm ich schnell ein andres Mädchen her,
das mir die Gänse hütet? Kurd, der Bär,
der Tölpel läßt die Gänse ja entlaufen,
läßt sie sich stehlen, von den Füchsen raufen,
der hütet mir die Gänslein nicht allein!

Schmied: Da fällt mir, Herzchen, gleich das Rechte ein,
du führest selbst die lieben Tierlein aus.

Frau: Bist du von Sinnen? Und wer sorgt im Haus?
Muß kochen, braten, flicken, scheuern, näh'n,
muß an dem Backtrog und am Waschfaß stehn,
muß mich vom Morgen bis zum Abend plagen,
kann kaum dem Herrgott seine Sprüchlein sagen
da sagt solch Elefant in allen Güten:
ich sollte meine Gänse selber hüten!

(Läuft wütend ins Haus; ab.)

Schmied (kopfschüttelnd weiterarbeitend, singt):
Pink, pank, Hammerschlag,
die Frauen donnern am sonnigsten Tag;
schmied's Herze fest und nimm's nicht tief,
sonst hämmerst du die Nägel schief;
mein Feuerlein du,
gib Ruh', gib Ruh'!

(Edela kommt während der letzten Worte vom Walde her. Sie hat ihren Federschleier um den Kopf geschlagen und nähert sich so dem Schmied.)

Schmied: Was kommt da für ein Federmühmchen?
Edela: Ein Fitscher-Vogel-Sorgenblümchen.
Schmied: Wo hast du denn dein Mäntelein her?
Edela: Von hundert Seelchen aus Land und Meer.
Schmied: Wer hat dir denn den Weg gezeigt?
Edela: Der Wind, der durch die Esse streicht.
Schmied: Begehrt das Vöglein Speis' und Trank?
Edela: Es zwitscherte dir schönen Dank.
Schmied: Versteht das Vöglein eine Kunst?
Edela: Ich suche Arbeit, mit Vergunst.
Schmied: Deine Händchen sind zu weiß und fein.
Edela: Sie werden bald schon rauher sein.

(Sie hat ihren Federmantel abgenommen und, während der Schmied sich an seinem Herd zu schaffen macht, verbirgt sie ihn hinter dem Fliederstrauch am Brunnen und singt leise.)

Lieg' still, lieg' still, mein Schleierlein,
und brauch' ich dich, so warte mein.

Schmied: Nun höre, wenn es dir behagt,
mein Weib sucht eine Gänsemagd.
Sie ist nicht von den feinsten Frau'n,
ein wenig kernig zugehau'n,
doch wenn sie heute schilt und tobt,
sie morgen um so sanfter lobt.

Edela: Hunde, die bellen, beißen nicht,
ich bleibe hier und fürcht' mich nicht;
will gern tun, was der Frau behagt
als ihre treue Gänsemagd.

Schmied: So komm! (Beide ins Haus ab.)

(Kurd tritt auf. Er ist barfuß, im Hemd und Hosen. Der Hut mit einer Spielfeder sitzt ihm im Genick, er hat eine Gerte in der Hand. Ärgerlich.)

Kurd: Die Viehcher, die Gänse,
es ist nicht zu sagen,
den ganzen Nachmittag
muß ich laufen und jagen,

sie denken nicht dran,
um Erlaubnis zu fragen.
Na wartet, ihr Rackers,
ich dreh' euch am Kragen!
Das Schnattern, das Flattern,
oh, meine Güte,
hole der Kuckuck
das Gänsegehüte;
gackerack, gack, gack, gack,
gackerack, gack!

(Er langt seine Flöte aus der Tasche, setzt sich auf den Brunnenrand und bläst ein paar Töne. Dann singt er.)

Kurd: Ach, wär' ich doch ein Rittersmann,
ein rechter Kriegesheld,
hätt' einen blanken Harnisch an,
könnt' ziehen durch die Welt,
ich armer Gänsebube!

(Bläst wieder auf seiner Flöte.)

Frau (kommt aus dem Hause).
Na warte, ich bleue das Fell dir aus,
Was kommst du so spät mit den Gänsen nach Haus?
Marsch, marsch, hinein, halt nicht Maulaffen feil,
erst iß deine Suppe, dann schärfe das Beil,
du mußt noch ein paar Kloben spalten,
dann magst du Feierabend halten.
Noch eins! Ich hab' eine neue Magd,
Daß ihr euch hübsch artig zusammen vertragt!

Kurd: Eine neue Lisel? das ist mal fein,
da brauch' ich nicht mehr der Gansmichel sein!
Sag', Mutter, ist's Mädel wieder so dumm?
da gibt's was zu necken, da lach' ich mich krumm!

Frau (ihn beim Kragen nehmend und ins Haus schiebend).
Was schwatzt du da? Ich will Frieden im Haus,
Sonst klopf' ich das Wams dir von hinten aus!

(Sie gibt ihm ein paar Klapse, er stolpert über die Schwelle. Beide ab.)

Es ist dunkel geworden. Die Bühne ist für eine kurze Zeit leer. Man hört leise Musik, die die Elfen ankündigt.
Die vier Elfen kommen.

1. Elfe: Was ist geschehn?
2. Elfe: Was habt ihr gesehn?
3. Elfe: Im Königsschloß?
bei des Königs Troß?
Alle: O Falada, du edles Roß.

4. Elfe: Aus Furcht vor Verrat
der bösesten Tat
5. Elfe: Rollt von Knechtes Hand
der Kopf in den Sand.
6. Elfe: Doch das Blut ist noch rot,
die Seele nicht tot.
Alle Elfen: Falada spricht auf der Elfen Gebot:
Die Welt ist rund,
der Zauber bunt,
Wahrheit künde des Pferdes Mund.
(Nach allen Seiten mit den Schleiern winkend und hin und her laufend.)
Heraus, hervor
aus Wurzel und Rohr,
aus Ritzen und Spalten,
ihr Jungen, ihr Alten,
ihr munteren Wichtchen,
mit bärt'gen Gesichtchen,
heraus! hervor!
euch rufen die Elfen.
Heinzelmännchen (von allen Seiten):
Was sollen wir helfen?
Schnell wie ein Traum
flieht Zeit und Raum.
Alle Elfen: Bringt Faladas Kopf an den wissenden Baum!
(Elfen verschwinden.)

(Die Heinzelmännchen ziehen mit dem Chorgesang aus dem ersten Aufzug ab und bringen gleich darauf Faladas Kopf. Es ist so dunkel auf der Bühne, daß man nicht genau sehen kann, was die Männlein bringen. Der Pferdekopf muß so an der Eiche befestigt werden, daß dichte Zweige ihn nach Belieben verstecken. Wenn Edela mit ihm spricht, gehen die Zweige auseinander und der Kopf wird durch einen Strahl voll beleuchtet.)

1. Heinzelmann: Hier an der Eiche, hier muß sie ihn sehn!
(Er klettert auf den Baum und befestigt den Kopf.)
2. Heinzelmann: O armes Roß, wie mußt' es dir gehn!
3. Heinzelmann: Du treuer Mund,
tu' Wahrheit kund;
aus tiefem Grund
holt sie der Zauber zur heimlichen Stund'.
(Alle verschwinden. Die Bühne bleibt einige Sekunden leer.)
(Vorstehende Szene muß sich schnell und geheimnisvoll abspielen.)

Edela (kommt langsam aus dem Hause. Der Mond ist aufgegangen, ein Strahl fällt auf Faladas Kopf. Edela erkennt ihn, erschrickt und geht mit gefalteten Händen auf Falada zu):
O Falada, der du da hangest.

Faladas Kopf: O Jungfer Königin, die du da gangest,
wenn das deine Mutter wüßte, das Herz
im Leibe tät' ihr zerspringen.

Edela (singt): Ein Vogel flog aus dem Heimatland,
er flog wohl sieben Tage lang
über fremde Wälder und Seen;
da wurden ihm die Flügel lahm,
und als er ans große Wasser kam,
konnt' er nicht weiter.
O Falada!

Ein Mägdlein mußte von Hause fort,
in ein fernes Land an fremden Ort,
so bang und alleine;
die Mutter gab ihm drei Tropfen Blut,
Tochter, liebe Tochter, wahre sie gut,
sonst trifft dich ein Unheil.
O Falada!

Das Vöglein fiel aus der Höh' herab,
brach die Flügel beide und fand sein Grab
im öden Lande;
das Mägdlein verlor der Mutter Blut,
verlor den Weg und verlor den Mut
und irrt in der Fremde.
O Falada, der du da hangest.

Falada: O Jungfer Königin, die du da gangest,
wenn das deine Mutter wüßte, das Herz
im Leibe tät' ihr zerspringen.

(Während des letzten Zwiegespräches ist Kurd aus dem Hause getreten, hat es belauscht und sich wieder weggeschlichen.)

Vorhang.

Schluß folgt

DER UNGESCHRIEBENE GESANGSVORSCHLAG

VON WILHELM HARMANS IN POSEN

Bezüglich der Auslegung der geschriebenen Ornamentierungszeichen bei der Wiedergabe älterer Tonwerke ist dank der fleißigen Pionierarbeit einer Reihe von Musikhistorikern die Möglichkeit einer falschen Ausdeutung, bis auf vereinzelte strittige Fälle, nahezu gänzlich aus der Welt geschafft worden. Wenn in einzelnen Punkten die Ansichten nicht übereinstimmen, so liegt dies daran, daß keine Periode in der musikalischen Praxis völlig abgeschlossen für sich dasteht, sondern frühere Manieren und Gebräuche immer noch eine Zeitlang neben schon eingeführten und von einer jüngeren Kunstgeneration als prinzipiell richtig erkannten im Umlauf waren. Darf deshalb die Frage betreffs der Ausführung der geschriebenen Ornamentierungszeichen im allgemeinen als gelöst betrachtet werden, so herrscht im Punkt der Anwendung des ungeschriebenen Vorschlags noch heute eine ziemlich große Konfusion. Es wird meistens vollständig übersehen, daß wir in der Freiheit beim Gebrauch des ungeschriebenen Vorschlags ein letztes Überbleibsel aus einer Zeit anzusehen haben, da die Komponisten in der endgültigen Ausgestaltung ihrer Werke noch nicht das letzte Wort zu reden hatten, d. h. als den ausführenden Künstlern, und den Sängern insbesondere, ein gewisses Anrecht auf Mitarbeiterschaft zustand, ein Anrecht, das wiederum durch die damaligen Gepflogenheiten des Diminuierens, Variierens und des Ausschmückens im allgemeinen schon bedingt war, und mit dem die Komponisten beim Abfassen ihrer Werke im voraus rechneten. Die aus den italienischen Gesangsschulen des 17. Jahrhunderts hervorgegangenen Sänger mußten aus diesem Grunde durchweg sattelfeste Theoretiker sein; selbst Komponisten von Ruf fanden sich unter ihnen. Aber auch noch in der neapolitanischen Periode, als die gesangliche Ausbildung schon mehr in den Vordergrund getreten war, waren die Gesangsschüler von den theoretischen Kursen nicht befreit. Die vielseitige künstlerische Ausbildung der Sänger bot somit genügende Garantie gegen Mißbrauch der ihnen zugestandenen Freiheiten.

Trotzdem nun schon zu Händels Zeiten die Freiheiten im Gesang bedeutend reduziert waren, so war der Standpunkt noch nicht erreicht, daß man einer völligen Zurückweisung jeder Ausschmückungsfreiheit für die Werke der Bach-Händel-Periode zustimmen kann. Dies gilt besonders für die Anbringung des ungeschriebenen Vorschlags. Wohl war Bach auch nach dieser Richtung hin ziemlich radikal vorgegangen, jedoch finden sich auch in seinen Werken Stellen, wo der Gebrauch eines Vorschlags nicht als Verstoß gegen den Geist Bachscher Kunst angesehen werden kann. Allerdings steht Bach nicht nur für seine Zeit, sondern auch noch für lange hin mit seiner Schreibweise vereinzelt da; denn erst gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde, mit der endgültigen Abschaffung dieser

letzten gesanglichen Freiheit, jede weitere Zutat am Werke des Komponisten unnötig gemacht. In völliger Verkennung dieser Tatsachen, oder oft auch aus einer mißverstandenen Sucht nach Stilreinheit, leiten einige puristisch veranlagte Musiker die Folgerung ab, daß die Anbringung von Vorschlägen an Stellen, wo diese vom Komponisten nicht ausdrücklich selbst vorgeschrieben wurden, überhaupt keine Berechtigung für sich habe. Zweifelsohne ist ein solches Verfahren immer noch besser als der wahllose Gebrauch des Vorschlags, der bei manchen Sängern zur Geschmacklosigkeit ausgeartet ist. Man braucht aber darum noch nicht gleich das Kind mit dem Bade auszuschütten. Daß aber die Komponisten früherer Zeiten mit der Anwendung von Vorschlägen gerechnet haben, geht daraus hervor, daß manche Phrase, bei deren Vortrag man jeder möglichen Anwendung eines Vorschlags geflissentlich aus dem Wege geht, die nötige Geschmeidigkeit der melodischen Linie vermissen läßt. Wenn es nun allerdings nicht ausgeschlossen ist, daß die Art des Vortrags eines vornehmen Sängers, auch ohne den Gebrauch von Vorschlägen, über die Monotonie gewisser Stellen hinwegzutäuschen vermag, so können derartige Ausnahmefälle doch nicht als Norm hingestellt werden. Man wird ja andererseits auch auf Phrasen stoßen, die jedem Versuch nach Abrundung passive Resistenz entgegenbringen. Es wird sich also darum handeln, daß man feststellt, wo die Anbringung eines Vorschlags als statthaft anzusehen ist. Die Frage läßt sich vorerst allgemein dahin beantworten, daß man den Vorschlag da anzuwenden hätte, wo eine nicht durch den Ausdruck bedingte Monotonie in einer Phrase die Abrundung derselben wünschenswert erscheinen läßt. Es käme also zunächst der persönliche Geschmack als ausschlaggebend in Frage. Eine grundsätzliche Einheitlichkeit in der Anwendung des ungeschriebenen Vorschlags wird aus diesem Grunde weder erstrebenswert noch überhaupt nötig sein. Da nun der Vorschlag immer eine gewisse Modifikation im Ausdruck einer Phrase hervorruft, andererseits aber manche Stelle mehr als eine Art des Ausdrucks zuläßt, so wird es sich nach der Auffassung des Vortragenden richten, ob dieser einen Vorschlag anwenden will oder nicht.

Nehmen wir als Beispiel den Anfang der Agathen-Arie:

„Freischütz" (II. Akt No. 8)

No. 1

Agathe:
*
Wie nah-te mir der Schlummer, be-vor ich ihn ge-
Klar.
Viol.
pp dolce
Vla. pp
Fag.
Vc. u. Baß

sehn! Ja, Lie-be pflegt mit Kummer stets Hand in Hand zu gehn! usw.

Klar.

Fag.

Str.

Wenn es auch nicht durch großen Anfangsbuchstaben hervorgehoben wäre, ergibt sich doch aus dem Sinn, daß das Wort „ihn" den Höhepunkt der ersten Phrase darstellt. Wird die Phrase so gesungen, wie sie auf dem Papier steht, d. h ohne Anwendung eines Vorschlags, so ergibt sich die Steigerung, die mit der Note h ihren Höhepunkt erreicht, von selbst. Durch die Vorausnahme des h (als Vorschlag zu dem Worte „Schlummer") würde man jedoch bei dem späteren h (auf „Ihn") nicht mehr in demselben Maße das Gefühl eines Höhepunktes haben. Man müßte in diesem Falle, um trotzdem die nötige Steigerung zu erzielen, sich bei dem Worte „Ihn" eines, wenn auch geringen, dynamischen Nachdrucks bedienen müssen. Allerdings ließe sich geltend machen, daß aus symmetrischen Gründen ein Vorschlag an der bezeichneten Stelle erforderlich wäre, da an der gegenüberstehenden Stelle in der Gegenphrase ein solcher vom Komponisten vorgeschrieben ist. Es bliebe jedenfalls zu erwägen, ob dieser Grund genügend stichhaltig ist. Jedoch wird aus Gründen der Symmetrie eine Nachhilfe wohl nur dann nötig sein, wenn in einer der korrespondierenden Stellen der Rhythmus nicht klar genug zutage tritt. Dies dürfte in unserem Beispiel wohl kaum der Fall sein.

Anders verhält es sich mit dem Anfang der Elvira-Arie:

„Don Juan" (I. Akt No. 3)

No. 2 Elvira:

*

Ah, chi mi di - ce ma - i, quel bar - bar - o dov' è, che
Wo werd' ich ihn ent - dek - ken, für den mein Herz noch glüht, den

per mio scorno a - ma - ti, che mi man - co di fè,
ich zum Un-glück lieb - te, und der mir nun ent-flieht, usw.

In der bekannten deutschen Übersetzung von Rochlitz kann man aus rhythmischen Gründen allein vielleicht von der Anwendung eines Vorschlags

absehen. Im italienischen Originaltext jedoch macht sich der Mangel eines Vorschlags fühlbar. Das Wort „mai“ ist nämlich nur scheinbar zweisilbig, und so kommt es, daß die betreffende Stelle bei der Ausführung ohne Vorschlag folgenden Eindruck macht:

No. 3

ah, chi mi di - ce mai

Mit welcher Selbstverständlichkeit die Komponisten bis zur Einführung der neuen Schreibweise auf die Anwendung des Vorschlags vertrauen konnten, geht aus Pier Francesco Tosi's Worten [1]) hervor: „Ist der Schüler hinlänglich unterrichtet worden, so werden ihm die Vorschläge so bekannt werden, daß er über diejenigen Komponisten wird lachen können, welche die Vorschläge durch Noten andeuten.“ (Tosi war bekanntlich einer von denen, welche die Bachsche Schreibweise aufs heftigste bekämpften.)

Es ist darum kein Wunder, daß eigentliche Regeln in den älteren Lehrbüchern nur spärlich anzutreffen sind. Wir besitzen in dieser Hinsicht nur eine einzige praktische Anleitung in den Tabellen, die Telemann nebst ein paar erklärenden Worten im Vorbericht seiner Kantatensammlung „Harmonischer Gottesdienst“ (1725) als Muster beim Gebrauch des Vorschlags gibt.

„Hiernächst haben die Sänger in acht zu nemen / daß sie nicht allemal so singen wie die Noten dastehen / sondern sich hin und wieder eines sogenannten Accents bedienen“.

No. 4

A B

C D

[1]) Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato (1723). Deutsch von Agricola.

E F G

H I K

L M

„Und hat man sich nicht daran zu kehren / ob schon bißweilen eine Modulation wider den Baß zu laufen scheinet; als wenn es hieße:

No. 5

so singe man dennoch:

Am Ende gibt Telemann noch einige Muster von Schlußkadenzen:

No 6

N O P Q

Der freie Gebrauch der Vorschläge unter C, D, G, M, P und Q muß aber schon für die Schreibweise in der eigentlichen Händelschen Periode als veraltet angesehen werden. Händel selbst schreibt übrigens außerdem die Vorschläge unter N und O sehr oft aus, so daß für die Kompositionen einer wenig späteren Zeit nur die freie Anwendung eines Vorschlags in Betracht kommen kann, der dem Charakter nach nichts anderes ist als ein Sekundvorhalt. Die Regel über die Anwendbarkeit des Vorschlags

läßt sich nun so formulieren, daß an solchen Stellen, wo ein Satzglied bei sogenannter weiblicher Endung (feminine Kadenz) in zwei oder mehr gleichlautende Noten ausläuft, die erste (akzenttragende) Note in einen Vorhalt umgewandelt werden kann. Darauf, daß die Anwendung von Vorschlägen (resp. Vorhalten) nur für solche Stellen in Betracht kommen kann, wo der Phrasencharakter durch eine derartige Ausschmückung keine Einbuße in dem vom Komponisten beabsichtigten Ausdruck erleidet, haben wir schon hingewiesen. Der beste Beweis aber, daß die Monotonie der in gleichlautende Noten auslaufenden femininen Endung vermittelst des Vorschlages an solchen Stellen in älteren Werken, wo derartige Bedenken nicht geltend gemacht werden können, beseitigt werden muß, ergibt sich aus dem Vergleich mit der Schreibweise der späteren Komponisten. Und hier ist es gerade Richard Wagners Behandlung der Gesangsphrase, die am schlagendsten zu widerlegen vermag, daß diejenigen, die im Vorschlag eine nur für italienische Singweise in Frage kommende Verzierung erblicken, sich auf einer falschen Fährte befinden.

Es verlohnt sich, auf die Anwendungsmöglichkeit etwas näher einzugehen.

1. Ohne weiteres darf als einleuchtend vorausgesetzt werden, daß die Anbringung eines Vorschlages da ausgeschlossen ist, wo die gleichlautenden Noten einer Satzteilendung motivischen Charakter zeigen.

„Rinaldo" (II. Akt, 4. Szene)

No. 7 Almirena:

Las - cia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te

e che so - - spi - ri la li - - ber - tà.

In Beispiel 8 A dürfte die Betonung des Motivischen wohl auch ohne den Vergleich mit einer späteren Stelle (8 B) angezeigt sein. Wir sehen hier (8 B) schon im Keim eine jener chromatischen Phrasen, die sich bei Weber so häufig finden, und deren Charakteristik durch Anbringung von Vorschlägen zerstört werden würde. Vgl. Beispiel 9 bis 11.

„Idomeneo" (I. Akt, No. 2)

No. 8. Ilia:

A * NB.[1]

Pa - dre, ger - ma - ni, ad - di - o! voi fos - te, usw.

1. u. 2. V.

p

Br.

C. u. B.

col. 8

B. * NB.

Pa - dre, ger - ma - ni ad - di - o! voi fos - te, usw.

sf p sf p sf p

p

col. 8

„Oberon" (II. Akt No. 13)

No. 9 Rezia:

Wol - ken - los strahlt jetzt die Son - ne auf die Pur - pur - wel - len

---

[1]) Mit Rücksicht auf die Stimmführung in den Bratschen hat auch der Vorschlag bei den mit „NB" bezeichneten Stellen besser zu unterbleiben.

nie - der, wie ein Held nach Schlach-ten - won - ne sieg - reich

eilt — zur Hei - - mat wie - - - der.

„Euryanthe" (I. Akt No. 6)

No. 10 Eglantine:

Laß mich fort, vom Sturm ge - trie-ben ir-ren, schwan-ken, un-ter-gehn!

„Euryanthe" (II. Akt Finale)

No. 11 Euryanthe:

Was hör' ich! Ly - si - art — er - run - gen — Ihr? mein Herz?

2. Ist die Monotonie durch den Ausdruck bedingt, so darf mit der Phrase keine Veränderung vorgenommen werden. Dies wird der Fall sein bei gewissen formellen Ansprachen, Verkündigungen, Verlesung von Gesetzesparagraphen usw. Beispiele, die betreffs der Ausführung keine Zweifel zulassen, finden sich in den Werken der Tonsetzer aller Zeiten so zahlreich, daß ein näheres Eingehen darauf unnötig ist.

3. Bei Phrasen, die aus den Tönen des Akkordes gebildet sind, wird zu erwägen sein, ob der Komponist damit eine besondere Wirkung zu erzielen beabsichtigte. So würde in der Leonoren-Arie die Wirkung der den Farbenbogen tonmalerisch nachahmenden Notengruppe durch Einfügen eines Vorschlags wesentlich beeinträchtigt werden.

„Fidelio" (I. Akt No. 9)

No. 12

1.Ob. Fl. 2. Ob. Cl. Fag.

Leonore:

So leuch-tet mir ein Far-ben-bo-gen, der hell auf dunkeln Wol-ken ruht.

Im allgemeinen läßt sich mit den Tönen des Akkordes die Vorstellung einer „lichten Klarheit" gut vereinbaren. Ein schönes Beispiel findet sich im „Lohengrin".

„Lohengrin" (I. Akt 2. Szene.)

No. 13 Elsa:

In lich - ter Waf - fen Schei - ne ein Rit - ter nah - te da usw.

4. Aus rein ästhetischen Gründen wird man auf den Vorschlag verzichten, wenn dadurch die Wirkung eines früher oder später eintretenden musikalischen Höhepunktes beeinträchtigt wird. Man vergleiche hierzu Beispiel No. 1.

Die Stelle des Heerrufers im „Lohengrin":

„Lohengrin" (I. Akt Szene 2)

No. 14 Heerrufer:

Wer hier im Got - tes - kampf zu strei - ten kam für El - sa von Bra-bant,

ist sowohl nach diesem als auch nach dem unter 2. angeführten Gesichtspunkt instruktiv.

Ist ferner in ein und derselben Phrase die Möglichkeit gegeben, mehrere freie Vorschläge anzubringen, so wird immer zu bedenken sein, wie weit man von dieser Freiheit Gebrauch machen soll, um die Intensität des Eindruckes soweit als möglich mit der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung in Einklang zu bringen. Damit ist aber für die individuelle Auffassung ein Spielraum gelassen, und fast möchte man bedauern, daß diese Schreibweise nicht beibehalten werden konnte, da sie dem Vortragenden eine gewisse Selbständigkeit im Ausdruck zugesteht, die der Schauspieler im gesprochenen Drama im weitesten Maße genießt.

Hat man nun in der Wahrung der Ausdrucksfreiheit (deren Grenzen immerhin eng genug gezogen sind) eine der Erklärungen für die frühere Schreibweise zu suchen, so ist ein anderer Grund dafür auf Rechnung der musikalischen Orthographie zu setzen. Nach den Regeln des strengen Satzes darf bekanntlich eine vorgehaltene Note nicht zu gleicher Zeit in einer anderen Stimme erscheinen. Dies gilt insbesondere vom Vorhalt vor der großen Terz, eine Einschränkung, die aus klanglichen Gründen, in Anbetracht der durchsichtigen Struktur der älteren Tonwerke, wohl ihre Berechtigung hat. Wo der Ausweg, daß eine oder mehrere Begleitstimmen den Vorhalt mitmachten, durch das Wesen der Begleitung ausgeschlossen war, sahen sich die Komponisten vor zwei Möglichkeiten gestellt. Fürs eine hätte man in solchem Falle die vorgehaltene Note aus der Begleitung ganz weglassen müssen, was mit einem zwar selten ausgesprochenen, jedoch darum nicht weniger strengen Gesetz von der harmonischen Vollständigkeit der Begleitung im Widerspruch stehen würde und allenfalls beim

Septimenakkord statthaft ist. Es blieb demnach nur der andere Ausweg: den Vorschlag auch in der Singstimme nicht auszuschreiben, sondern stillschweigend auf die Ausführung desselben seitens des Vortragenden zu vertrauen, damit war dann wenigstens die „äußere Form" gewahrt. Ohne Zweifel lag hierin der Grund, der für Weber maßgebend war, den in der Partitur des „Freischütz" (Duett No. 6, Takt 30 vom Ende) angebrachten Gesangsvorschlag in dem von ihm selbst angefertigten Klavierauszug wieder fortzulassen.

Sehr lehrreich ist hierfür auch die Stelle im dritten Akt des „Freischütz," die eines Kommentars kaum bedarf:

„Freischütz" (III. Akt Finale)

No. 15

Kuno: Er war sonst stets ge - treu der Pflicht.

Agathe: O reißt ihn nicht aus mei-nen Ar-men

Als die neue Schreibweise sich allmählich für alle Vorschläge einzubürgern begann, wurden auch die Regeln der musikalischen Orthographie gelegentlich beiseite geschoben. Ja selbst Komponisten, die in diesem Punkte in früheren Werken ziemlich gewissenhaft gewesen waren, ließen ihre Bedenken fallen. Gewisse Härten, die bis dahin erst bei der Ausführung zum Vorschein kamen, standen nun auch auf dem Papier. Das Verfahren war letzten Endes doch naheliegend, denn wenn man einmal den Vorhalt gemacht haben wollte, so konnte man ihn auch gleich hinschreiben und brauchte nicht erst auf des „Sängers Höflichkeit" zu warten.

„Fidelio" (I. Akt No. 2)

No. 16 Marzelline:

O wär' ich schon mit dir —— ver - eint

1. V.

2. V. u. Br.

C. u. B.

In Ru - - - he stil - - - ler Häus - - lich-keit usw.

1. u. 2. Viol.

NB.

Br.

C. u. B.

„Fidelio" (I. Akt No. 9)

No. 17 Leonore:

Ich folg' dem in - nern Trie-be, ich wan - ke nicht, mich stärkt die

Pflicht der treu - en Gat - - - - - - - - - - - - ten - lie - be, usw.

„Oberon" (I. Akt No. 4)

No. 18 Hüon:

Ja, auf gold-nen Zin-nen hier sich das A-bend-rot er - gies-set.

Viol. Vc. Fag.

Es ist interessant zu beobachten, daß (Beispiel No. 16) bei der Wiederholung, wo in der Begleitung an Stelle des einfachen Dreiklanges der Septimenakkord tritt, Beethoven die mit dem Vorhalt dissonierende Note ausläßt! Der Vorschlag in Takt 9 des Beispiels No. 17 findet sich in der ersten Fassung der Arie nicht. Er ist natürlich auch bei der späteren Wiederholung der Stelle anzubringen, wo Beethoven ihn offenbar vergessen hat einzufügen, wie denn Konsequenz in der Notation der Vorschläge Beethovens Sache nicht immer war, vgl. Beispiel No. 19.

Beethoven (Neunte Symphonie, 4. Satz)

No. 19 Celli u. Bässe

f *dim.* *p*

zum Vergleich die Rezitativstelle:

O Freun - - - - - - de nicht die - se Tö - ne.

In Beispiel No. 18 stoßen wir auf eine Eigentümlichkeit in der Notation des Vorhaltes. In vielen älteren Kompositionen ist dieser durch eine kleine Vorschlagsnote angedeutet, über deren richtige Ausführung selbst heute noch nicht allgemeine Klarheit zu herrschen scheint. Es muß zum mindesten zugegeben werden, daß diese Schreibart irreführend ist. Man scheint sich aber auch früher über die Ausführung oft im Unklaren befunden zu haben, sonst hätte Joseph Haydn sich nicht veranlaßt gefühlt, folgende briefliche Aufklärung zu geben:

„Die Arth des Gesanges im Recitiren z. E. [Quae Me - ta - mor - pho-sis] muß also gesungen werden [pho - sis] und nicht [pho - sis] und auf solche Arth in allen Fällen."

Zu den oben erwähnten Fällen der Nichtanwendbarkeit des Vorschlags muß jetzt noch ein wichtiger Punkt hinzugefügt werden. In solchen Fällen nämlich, wo ein Vorschlag unter gewöhnlichen Verhältnissen möglich wäre, das Thema aber, oder der musikalische Satz überhaupt, mit dem ersten Taktteil schon als beendigt angesehen werden muß, zumal dann, wenn ein neuer Gedanke in einer anderen Stimme sich unmittelbar anschließt, so daß also der Gesang erst nach Beginn dieses neuen Gedankens seinen Abschluß findet, muß ein Vorschlag unterbleiben.

„Fidelio" (I. Akt No. 2)

No. 20 Marzelline:

wie glück-lich, glücklich, ja wie glück - - lich will ich wer - den! usw.

sfp usw.

Ein in seiner Art bemerkenswertes Beispiel eines zu Unrecht angebrachten Vorschlags begegnet man sehr häufig bei Aufführungen der „Zauberflöte".

„Zauberflöte“ (I. Akt No. 3)

No. 21 Tamino:

Dies Bild - nis ist be - zau - bernd schön, wie noch kein

vielverbreitete unrichtige Ausführung:

Viol. u. Br. Bläser Viol. u. Br. Str. C u. B.

Au - ge je ge - sehn! usw.

Viol. u. Br. Bläser Hr. C. u. B. usw.

Vorausgesetzt, daß man schon zögern würde, die soeben ausgesprochene Regel hier in Anwendung zu bringen, weil die Phrase mit dem ersten Achtel des zweiten Taktes als beendet gelten muß, wenn man nämlich den Bläsereinsatz als verlängerten Auftakt für die folgende Phrase ansieht, so ist schon bei der Anführung der Telemannschen Tabellen (Beispiel 4, C, D, G, M) darauf hingewiesen worden, daß der freie Gebrauch solcher Vorschläge, durch die die musikalische Satzendung im Gegensatz zur textlichen Unterlage feminin gestaltet wird,[1]) schon bei Werken einer wenig

---

[1]) Quantz: Wenn nach einer, oder etlichen kurzen Noten, im Niederschlage oder Aufheben des Taktes, eine lange Note folgt und in konsonierender Harmonie liegen bleibt, so muß vor der langen, um den gefälligen Gesang beständig zu unterhalten, ein Vorschlag gemacht werden.

späteren Epoche nicht mehr zulässig ist. Der Fall steht so vereinzelt da, daß man fragen muß, woher der Ursprung des Vorschlages an dieser Stelle stammen könne. Wer da weiß, wie viele der in unserem Opernbetriebe grassierenden Verballhornungen durch unfähige Übersetzer verschuldet worden sind, wird sich kaum wundern, hierin des Rätsels Lösung zu finden. In der italienischen Übersetzung findet sich nämlich das Metrum insofern verändert, als die beiden ersten Phrasen der Arie, im Widerspruche zum Originaltext, feminine Endungen aufweisen. Die Anbringung von Vorhalten erscheint somit auf den ersten Blick nicht ungerechtfertigt.[1]) Wenn wir uns nun daran erinnern, daß die Italiener noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts zum größten Teile die deutsche Opernbühne monopolisierten, so ist es nicht zu verwundern, daß die „Zauberflöte" lange Jahre hindurch in Deutschland auf den italienischen Text gesungen wurde.

Daß die deutschen Sänger in ihrer Kritiklosigkeit, bei der späteren Einführung des Originaltextes, die durch die Italiener traditionell gewordenen Vorschläge an dieser Stelle übernahmen, ist wieder nur ein Beweis von der Schlamperei der Tradition (um mit Mahler zu reden).

Das vorstehende Kapitel beschränkt sich nur auf einige der wichtigsten Punkte der Anwendbarkeit resp. Nichtanwendbarkeit des 'ungeschriebenen Gesangsvorschlags. Diese Frage erschöpfend zu behandeln bedürfte es einer eingehenderen Darstellung, die die Ausdehnung des zur Verfügung stehenden Raumes um ein beträchtliches überschreiten würde.

---

[1])

Oh! ca-ra imma-gi-ne, e sen-za egua-le, che non v'ha si-mile i-dea mor-ta-le! usw.

ev. ev.

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen

SCHLESISCHE ZEITUNG (Breslau), 8. April 1915. — „Ein deutsches Musikdrama." Von Klaus Pringsheim. Verfasser tritt sehr warm für Halévys „Jüdin" ein. „. . . Während der Schöpfer der ‚Hugenotten' und des ‚Propheten' sein Bestes der Mitwelt gegeben hat — und darum Anspruch auf dauernde Geltung vor allen Dingen als überragender Repräsentant einer uns fremd gewordenen Zeitrichtung erheben kann, hat sich, ganz im Gegenteil, die ‚Jüdin' durch die Wandlung von Zeitgeist und Zeitgeschmack in eigentümlicher Weise verjüngt, neue Lebenskraft gewonnen: was hier ‚große Oper' ist — heute vermögen wir es zu erkennen — war im Grunde nur Zugeständnis an das Pariser Publikum von 1835 (ja, es gab damals welche, denen es in dieser großen Oper zu toll getrieben wird), der unechte Aufputz bröckelt ab, und Werte werden offenbar — denen, die sie nicht suchten, verborgene —, die für unser Urteil umso bestimmender sein müssen, je mehr wir uns von der Entstehungszeit des Werkes entfernt, aus dem Bann ihres Kunstgesetzes befreit haben. Mit geringer Übertreibung ließe sich behaupten: die ‚Jüdin', die als große Oper geschrieben wurde, ist in 80 Jahren ein Musikdrama geworden — richtiger: könnte es geworden sein — wenn wir, Opernbesucher und Operndarsteller, nicht an der bequemen Gewohnheit festhielten, auch hier unsere Ansprüche auf das nur Opernhafte zu beschränken; der Vorsatz, die überlieferte Einstellung aufzugeben, würde hier, wenn irgendwo, gerechtfertigt sein." Verfasser verschließt sich keineswegs der Notwendigkeit, Halévys Partitur vom Opernbeiwerk zu reinigen, wodurch der Musikdramatiker Halévy nur gewinnen würde, macht selbst dahingehende beachtenswerte Vorschläge (vor allem Kürzung des ersten Aktes und Zusammenziehung des musikalisch bedeutsamsten vierten mit dem fünften in einen), wendet sich aber gleichzeitig energisch gegen eine Reihe nur aus dem Opernschlendrian zu erklärender, teilweise ganz sinnloser, ungerechtfertigter Striche. „Nicht anders wäre zu erklären, daß der Zug zum Richtplatz (nach der Anordnung der Originalpartitur als Nummer 21 zu bezeichnen) den meisten deutschen Bühnen abhanden gekommen ist: er wurde einmal — wer weiß, wann und warum — gestrichen, war ‚schon immer' gestrichen, bleibt gestrichen; und ist doch ein Meisterstück, das von Marschner konzipiert, von Berlioz orchestriert sein könnte. Hier — wie in vielen seiner besten Eingebungen — zeigt sich Halévy (der deutscher Herkunft war) unseren Romantikern näher verwandt als den zeitgenössischen Franzosen — den deutschen Romantikern, ohne die Wagner, ohne die das neudeutsche Musikdrama nicht zu denken wäre . . . Eine französische Oper: die aber, nicht allein, dramatisch wahrhaft und musikalisch echt, sondern, vor allen Dingen, die das eine durch das andere ist: durch die dramatisch inspirierte Musik vollendetes Drama. Wenn wir wollen. Dies Werk, das wie keines der vormärzlichen Pariser großen Oper modernem deutschen Kunstempfinden nahe sein könnte, wie keines seiner Epoche heutigen Forderungen genügt, heutige Forderungen stellen darf: der Versuch, Halévys ‚Jüdin' aus der (auch auf deutschen Bühnen noch heimischen) Gewohnheit französischer Operntheatralik zu lösen, in die Welt des deutschen Musikdramas zu retten, könnte gerade in unseren Tagen kein ganz unzeitgemäßes Beginnen sein."

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 25. März 1915. — „Die Aufgabe der Musik im deutschen Leben." Von Karl Storck. Der Krieg, führt Verfasser einleitend aus, hat mit einem Schlage einen Umschwung der Kulturkräfte vollzogen, für die man im vor-

angehenden Frieden kein Gehör finden konnte. In diesem war Kultur fast gleichbedeutend mit künstlerischer Kultur geworden. Es schien, als beruhe das ganze Heil unseres Volkstums auf einem Mehr an Kunst, auf der sogenannten Durchdringung unseres ganzen Lebens mit Kunst. Den meisten kam es freilich nur auf eine mehr äußerliche Bereicherung des Daseins mit Kunst an. „... Der Krieg hat da ganz fürchterlich aufgeräumt. Alle möglichen geistigen und sittlichen Kräfte des Volkstums wurden in dieser Stunde der Not eher aufgerufen als die Kunst; von allen war eher Hilfe zu erwarten als von ihr. In eindringlichster Weise offenbarte sich in der Stunde, als um das Dasein des Volkes gekämpft werden sollte, daß die Kunst keine Waffe in diesem Kampfe war, am allerwenigsten jene Kunst, für die in den letzten Jahrzehnten am eifrigsten und — man muß es wohl so nennen — aufdringlichsten geworben worden war: die bildende Kunst..." Als das tiefste und bedeutsamste Kunsterleben der Zeit bezeichnet Verfasser „das Erlebnis der deutschen Musik. Und hier meine ich nicht die unendliche Fülle neuer Lieder, die komponiert wurden, sondern die Wiederentdeckung des deutschen Volkes als Singevolk einerseits und das Volkstümlichwerden der größten Offenbarung deutscher Musik, die Umwandlung deutscher Musik — vornehmlich Beethovens — zur künstlerischen Kriegskost unsres Volkes. Ich habe das Modische in der Pflege der Beethovenschen Musik im Konzertsaale nie verkannt und habe die Übertreibung, die einem Herabziehen des Größten in die Alltäglichkeit oft genug gleichkam, immer bekämpft. Um so erfreulicher war das Erlebnis dieser Monate. Wer gleich mir seit vielen Jahren die Physiognomie des Konzertsaales eifrig studiert hat, konnte nicht verkennen, wieviel echter, wahrhaftiger, innerlich notwendiger die Musikaufnahme in dieser Zeit geworden ist. Das Theater hat fast auf der ganzen Linie versagt und die vielfach so prunkenden Theaterhäuser, die seit Jahren immer mehr zu Stätten seichter Unterhaltung, frivoler Experimentiererei und spitzfindiger Schwäche geworden sind, ließen sich nicht von einem Tage auf den andern in Kunsttempel umwandeln. Aber unsre Konzertsäle sind nie mehr geweihter Boden gewesen als in dieser Zeit. Und gerade Beethovens Kunst wurde als der über allen Zeiten thronende Ausdruck unseres tiefsten Erlebens empfunden. Seine ganze Kunst ist Kampf, kein gewollter, sondern der dem Menschen vom Schicksal, vom Leben aufgezwungene Kampf. Übermächtig erscheint die Gewalt des Leides, zum Verzagen stark die Mächte, die den Ringenden zu erdrücken drohen. Aber ‚ich will dem Schicksal in den Rachen greifen'. Diese Kunst kennt kein Aus-dem-Wege-Gehen. Offen schaut sie dem Gegner ins Gesicht und ringt mit ihm mit dem Einsatz der letzten Kraft. Aus dem Kampfe ersprießt der Sieg, und der Sieg ist bejahende Kraft der Freude. Güte, Fröhlichkeit, Helligkeit des Lebens ist der Gewinn. Deutscher Kampf, und deutscher Sieg." „... So tritt das Erlebnis dieser Stunde neben die Erfahrungen der Geschichte und beweist, daß die Musik für das deutsche Volk **die** Kunst darstellt. Gerade darum ist auch jetzt in der Stunde des Kampfes die Zeit, die künftige Friedensarbeit auch auf diesem Gebiete vorzubereiten. Wir haben uns zu prüfen, ob die Art unsres Musiklebens danach angetan ist, dieses ungeheure Kulturgut unserm Volke zu erhalten und darüber hinaus es in wirklich segensreicher Weise fruchtbar zu machen. Die glänzende Schauseite unsres öffentlichen Konzertlebens hat lange für den Verfall unsrer überkommenen Musikkultur blind gemacht. In der letzten Zeit fanden jene, die auf diese Gefahr hinwiesen, aufmerksameres Gehör. Aber von da bis zur willigen Neuarbeit ist immer noch ein weiter Weg. Ich hoffe, daß der in dieser Prüfungszeit gefaßte Vorsatz, unser deutsches Kunstleben nach Möglichkeit aus deutschen Lebensquellen zu nähren, vor allem auch der Musik zugute kommen wird." Der Industrialisierung unseres gesamten

Musikbetriebes „hat der Krieg das Urteil gesprochen. Schon die Tatsache allein, daß diese ganze Musikmacherei mit dem Ausbruche des Krieges zusammengebrochen ist, daß selbst jene, die vorher ihre Anhänger waren, heute kaum davon zu sprechen wagen, beweist, daß das alles dem Wesen unseres deutschen Volkes fremd und schädlich sein muß ...“ „Der Krieg hat uns die Bedeutung der Musik für unser Volk aufs neue bekräftigt, die uns aus jeder Seite unserer neueren Geistesgeschichte deutlich herausspringt. Wenn wir uns nun daranmachen, in der Zukunft das deutsche Leben auf der Grundlage deutscher Art aufzubauen, so muß die Musik für das Künstlerische unserer besonderen Begabung und unsern Bedürfnissen entsprechend eine bevorzugte Stellung einnehmen. Diese Musikkultur muß aber durchaus deutschen Charakter tragen und darum aufs neue unser ganzes Leben durchdringen. Das ist nicht damit zu erreichen, daß die Musik, und sei es die beste, ins Volk hineingetragen wird. Man darf kein Haus mit dem Dach beginnen. Wie sie aus den Tiefen des Volkes, aus dem deutschen Gesamterleben emporgeblüht ist, so muß auch die deutsche Musikkultur der Zukunft vom ganzen Volke getragen werden, ein Wesensteil seines ganzen Lebens sein. Das künstlerische Hochland, das den Gipfel des Menschendaseins darstellt, wird nur dann für die Menschheit fruchtbar, wenn der Weg zu ihm hinauf angebaut ist. Nur das künstlerisch angebaute Mittelland schützt uns vor dem Versinken in den Sumpf. Denn im Hochlande zu weilen, ist selbst für den Bevorzugten das Ungewöhnliche, Außerordentliche. Festtage hat das Leben nur wenige, aber jeder Arbeitstag hat seinen Feierabend.“ Verfasser empfiehlt zum Schluß weitgehende Pflege des Volksliedes, als der natürlichen musikalischen Betätigung des Volkes, in Schule und Heer.

BERLINER TAGEBLATT, 15. April 1915. — „Eduard Strauß. Gedenkblatt für den Achtzigjährigen.“ Von Felix Salten. „... Er hat viele Walzer und Tänze und Märsche geschrieben, Eduard Strauß, und sie waren meist so gut, fast so gut wie die seines Bruders Johann. Aber wenn sie populär wurden, glaubten die Leute nicht, daß sie von Eduard gemacht seien, sondern meinten, Johann Strauß habe sie geschrieben. Nicht etwa, daß jemand das listig behauptete. Es kam von selbst. Die Leute dachten gar nicht weiter nach. Johann Strauß, das ist und bleibt der Vater aller Walzer. In seinem Namen versammelt sich aller Ruhm, zu ihm wendet sich aller Glaube. Eduard stand im Schatten seines berühmten Bruders. Daß er wenig Talent gehabt hat, ist unwahrscheinlich. Er ist ja aus derselben Familie Strauß, aus demselben wunderbaren Blut, dem Josef Strauß entsproß, Johann Strauß der Ältere, der den Radetzky-Marsch gemacht hat, und Johann der Jüngere, der Walzerkönig, der sie alle verschlang. Aber musikgenialische Dämonen sind sie alle miteinander gewesen. Und Eduard ist nun der letzte von den vier unsterblichen Wienern, der noch lebt. Man hat ihn so wenig vergessen wie die anderen. Nur daß er noch am Leben ist, hat man nicht völlig im Gedächtnis behalten. Er gehört ja einer vergangenen Zeit, gehört fast schon der Legende an. Da fährt er nun in seinem altmodischen Wagen umher in der Stadt, die nicht mehr seine Stadt ist, die sich verwandelt und verändert hat, und in der es schon viele junge Leute gibt, die ihn nicht mehr kennen. Daß er zierlich und allzu elegant gewesen ist, und daß er immer fröhlich leichtes Vergnügen bereitet hat, weiß jeder von ihm. Daß dieses fröhlich leichte Musikvergnügen nur vom Grunde einer großen meisterlichen Künstlernatur so hinreißend aufzuklingen vermag, können bloß wenige beurteilen. Noch weniger aber wissen die Menschen davon, daß dieser Mann, der zum Tanz der anderen die Geige strich, daheim den Plato im griechischen Urtext las, den Sophokles und den Herodot ...“

NEW YORKER STAATSZEITUNG, 28. März 1915. — „Der Kampf gegen die deutsche Musik.“ Von Max Graf. „ . . . Es wird auch für die deutsche Kunst gekämpft in diesen schicksalsschweren Tagen, und am Tage eines endgültigen deutschen Sieges wird, wer kann das bezweifeln, Alles aus dem deutschen Musikleben ausgeschieden werden, was aus dem Ausland an zerstörenden Theorien, falschen Werten, modischen Schlagworten hineingetragen worden ist. Man wird zu dem, was in der deutschen Kunst von Schütz und Bach zu Beethoven und Wagner herauf stark und echt gewesen ist, wieder in einem neuen Verhältnis stehen und die Größe und Kraft der deutschen Musik darin erkennen, daß sie eine der Formen ist, in denen sich der deutsche Idealismus ausgesprochen hat. Neben Luther, dem religiösen Genie, steht Bach; neben Fichte, dem machtvollen Ethiker, und Schiller, dem glänzenden Volksredner, Beethoven; neben Goethe Mozart, der edle Humanist unter den Tondichtern; neben Bismarck, dem Schöpfer des Deutschen Reiches, Wagner, der Schöpfer des nationalen Musikdramas, und die großen Musiker sind eines Stammes mit den großen deutschen Predigern, Dichtern, Philosophen und Staatsmännern. Die Kämpfe, die die deutsche Musik zu bestehen hat, mögen wenig bedeutend erscheinen neben dem Ringen der Völker um politische Macht. Aber dennoch können sie zeigen, daß das ganze deutsche Wesen, und nicht nur seit gestern, im Kampfe steht, und daß es sich in diesem fürchterlichsten aller Kriege um mehr handelt als um wirtschaftliche und politische Fragen. Wenn dieser Kampf um Deutschlands ganze Existenz siegreich entschieden sein wird, wird auch die deutsche Musik einen neuen Sieg erkämpft haben. Sie ist im Leben Deutschlands niemals nur Schmuck oder Luxus gewesen, sondern der ideale Ausdruck geistigen und sittlichen Strebens, und darum stehen heute in den vordersten Linien auch die großen Musiker im Pulverdampf.“

BERLINER BÖRSEN-COURIER, 17. April 1915 — „Giacomo Meyerbeer und sein deutsches Vaterland. Zum Todestage des Meisters (2. Mai).“ Von Leopold Hirschberg. „ . . . Nur eine kurzsichtige oder gehässige Kritik wird Meyerbeer sein ‚Deutschtum‘ absprechen. Ja, man wird sogar ohne Übertreibung behaupten können, daß derartig edel und schwungvoll geführte Melodieen, wie sie sich unzählbar in seinen Werken finden, nur aus deutschem Geiste geboren werden konnten.“ . . . „Seinen schönsten und erhebendsten Triumph als Deutscher . . . feierte Meyerbeer . . . im Jahre 1859 in Paris. Dort lebte und webte alles Deutsche nur in dem einen Gedanken, Schillers 100. Geburtstag würdigst zu begehen. Eine Schillerkantate und ein Schillermarsch waren die mit höchster Begeisterung aufgenommenen Spenden Meyerbeers zu diesem nationalen Jubelfeste. Was Gluck 80 Jahre früher gelungen war — der Sieg deutscher Kunst über die welsche —, erneute sich durch Meyerbeer in wahrhaft glorreicher Weise. Im ‚Zirkus der Kaiserin‘ fanden diese deutschnationalen Aufführungen statt. Und jetzt? Heute bewerfen die sinnlosen Gallier deutsche Ehre und deutsche Kunst mit Kot und Hohn. Auch nach dem Marmorbild ihres einstigen Götzen Meyerbeer strecken sie ihre frechen Hände aus, um es in Staub zu zerschmettern. Wenn damit die bisherigen Zweifel an seiner deutschen Art endgültig zerstört werden, so wird der verklärte Meister den Wutausbruch mit der gleichen lächelnden Gelassenheit hinnehmen wie die anderen“.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

214. **Otto Behr:** Natur-Harmonie. Grundlage zur vollkommenen Tonkunst. 2 Hefte. Duisburg (Rhein) 1915.

Der Herausgeber, der offenbar auch der Verfasser ist und nach der religiösen Färbung des Mottos und einiger anderer Textstellen Geistlicher zu sein scheint, will die Tonverhältnisse vereinfachen und die Tonfarben gegenüber dem starren, reinen System und der gleichschwebenden Temperatur differenzieren durch eine dreifache arithmetische Achttonordnung, die sich über einem Grundton mit 24 Schwingungen wie folgt aufbaut:

Schwingungszahlen innerhalb einer Oktave:

Oberes Manual:	26, 29, 32, 35, 38, 41, 44, 47.
Mittleres „	25, 28, 31, 34, 37, 40, 43, 46.
Unteres „	24, 27, 30, 33, 36, 39, 42, 45, 48.

Dabei geht Verfasser aus von der natürlich-reinen, diatonischen Siebentonreihe:

Pr.	Sek.	Terz	Qua.	Qui.	Sxt.	Spt.	Okt.
24,	27,	30,	32,	36,	40,	45,	48.

Die chromatischen Tonveränderungen in Gestalt der Cis- und Ces-dur Leiter erhält er durch Multiplikation jener Stammtonwerte mit $\frac{25}{24}$ bzw. $\frac{24}{25}$. Zusammen mit den letzteren sollen die so gewonnenen, ebenfalls natürlich-reinen Tonwerte eine „klare, vollkommene“ arithmetische Reihe von 24 fortlaufend bis 48 ergeben, die „sämtlichen Tönen in der Hauptsache gerecht wird, nur die kleinen unwesentlichen Bruchzahlen fallen aus“. „Da diese Schwingungszahlen ausgehen von der Natur-Tonreihe, sollen sie in dieser Zusammenstellung fortan den Namen ‚Natur-Harmonie‘ führen.“

Es liegt ein Widerspruch darin, daß Verfasser die ungenauen Tonwerte der gleichschwebenden Temperatur ablehnt und dennoch durch Ausscheidung der Bruchzahlen ebenfalls ungenaue Werte einstellt. Es geht doch zu weit, bei Dis = $28\frac{1}{3}$ den Bruch einfach zu negieren, Gis = $37\frac{1}{2}$ durch 38 zu ersetzen und dann noch von „Naturharmonie“ zu reden. Ferner scheint Verfasser die bisherige Literatur über Viertel- usw. Töne (Drobisch, Tanaka, Schubring, Helmholtz, G. Engel, H. Riemann u. a.) gar nicht zu kennen, insbesondere nicht zu wissen, daß in H. Riemanns 36stufigem System (Verbindung von drei zwölfstufigen temperierten Systemen, von denen das eine die reinen Oberterzen, das andere die reinen Unterterzen des Hauptsystems enthält) sowie in der 53stufigen Temperatur viel vollkommenere Versuche vorliegen, für die unendliche reine Tonreihe einen praktischen Ersatz zu finden, Versuche, die bis jetzt an der Schwierigkeit der Stimmhaltung scheiterten. Verfasser hat sich viel Mühe gegeben, durch Notenbeispiele (Choräle) mit einer eigens angepaßten Notenschrift und durch ein ganzes Heft zeichnerischer Vorlagen und Berechnungen seine Vorschläge theoretisch zu stützen. Die praktische Ausführung einer nach seinen Ideen gebauten Orgel wäre für ihn instruktiver gewesen und hätte ihn sicherlich von der Undurchführbarkeit seiner „Natur-Harmonie“ überzeugt.

Georg Capellen

215. **Ludwig Ueberfeldt:** Ferdinand Ries' Jugendentwickelung. Doktordissertation. Bonn 1915.

Ein Schüler Schiedermairs zeichnet uns in dem vorliegenden Heftchen, das in erweiterter Form als Buch später erscheinen soll, die Schicksale und musikalischen Leistungen von Ries, dem Schüler und jüngeren Freunde Beethovens. Der erste Abschnitt behandelt die Lebensgeschichte von Ries bis zu seiner 1810 angetretenen großen Konzertreise durch Norddeutschland, Skandinavien und Rußland, auf die schon nicht mehr genauer eingegangen wird. Die Schwierigkeit der zeitlichen Bestimmung von Ries' Münchener Aufenthalt vor seiner ersten Ankunft in Wien (S. 12.) ist nicht einwandfrei gelöst, zumal es mir unmöglich scheint, den Brief Beethovens an Wegeler vom 29. Juni 1801 schon ins Jahr 1800 zu setzen. In Paris hat Ries 1808 auch den begabten jungen Arzt, Musiker und Philosophen Adolf Müller kennen gelernt, wie er dessen Vater brieflich mitteilt (S. 28). Es ist dem Verfasser entgangen, daß in Müllers von Varnhagen herausgegebenen Briefen auch Ries' und seines „großen, neuen und kunstreichen“ Phantasierens gedacht wird (Briefe von der Universität in die Heimat. S. 446). Der zweite Abschnitt behandelt Ries' Kompositionen bis zum Jahre 1813 mit reichlichen Motivproben: so zeigt sich durchweg sein den drei großen Wiener Meistern der Instrumentalmusik, aber auch dem leichteren Modegeschmack gegenüber epigonenhaftes, durchaus anlehnendes und nachempfindendes Talent. Trotzdem wäre wohl eine neue Ausgabe ausgewählter, an Beethoven sich anschließender Sonatensätze und Field's Romanzen - Nocturnos nachahmender kleiner Klavierstücke von Ries erwünscht.

Albert Leitzmann

MUSIKALIEN

216. **Franz Mayerhoff:** „Aus großer Zeit“. Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 39. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig und Chemnitz.

Auch ein Kirchenkomponist wie Mayerhoff schlägt die Kriegsharfe, ja er hat sogar Lissauers so seltsam wutstammelnden und nach meiner Empfindung recht unmusikalischen „Haßgesang gegen England“ vertont — kann sich deutlicher offenbaren, wie die deutsche Seele bis zum tiefsten Grunde aufgewühlt ist? Angesichts dieser Tatsache nehme ich gern die Gelegenheit wahr, meinen grundsätzlichen Standpunkt zu der Flut von Kriegskompositionen darzulegen. Über sie vornehm die Achseln zu zucken oder gar verächtlich die Nase zu rümpfen, wäre unrecht. Denn die Tausende von Gedichten und Liedern, die jetzt ans Tageslicht drängen, beweisen doch nur, wie tief in unser ganzes Volk die Kunst eingedrungen ist, und wie die Selbstbefreiung durch künstlerische Gestaltung jetzt von ungezählten Tausenden als innere Notwendigkeit empfunden wird. Diese Hochflut der Gelegenheitsarbeiten bedeutet also im tiefsten Grunde die seelische Rüstung unseres Volkes, die wahrlich nicht minder wertvoll ist als die kriegerische und die wirtschaftliche. Darum: „Singe, wem Gesang gegeben.“ Für den berufsmäßigen Beurteiler all dieser Arbeiten, die ja alle mit gleicher Gewalt an die Öffent-

lichkeit drängen und aus dem guten Willen ihrer Verfasser die gleiche Daseinsberechtigung ableiten dürfen, scheiden sie sich naturgemäß in zwei große Gruppen, je nachdem sie einer ernsthaften, fachmäßigen Prüfung standhalten oder nicht. Deshalb ist auch bei einer Ablehnung vom künstlerischen Standpunkt stets zu betonen, daß die Tatsache der künstlerischen Betätigung aus innerstem Herzensdrang heraus unter allen Umständen wertvoll und löblich, ja ein stolzes Kulturzeichen bleibt. Was nun die Tonstücke Mayerhoffs anlangt, so verraten sie allenthalben den gediegenen Musiker, was natürlich bei den auf feinere Wirkungen gestellten Gesängen deutlicher zutage tritt als bei den „Reißern". Darum möchte ich dem schönen, innigen, im wohlgetroffenen Volkston gehaltenen Soldatenlied „Im Feld des Morgens früh", dem fast feierlich gehobenen, in seiner Schlichtheit wahrhaft ergreifenden „Landsturmmanns Abschied" und dem von ruhiger, starker Sehnsucht erfüllten Lied „Friede" mit dem schwärmerisch schönen Schlusse den Vorzug geben vor dem „Haßgesang" und dem „Kampfgesang der Deutschen", obwohl auch diese Tonstücke ihre Reize haben. Jedenfalls dürfen die Arbeiten Mayerhoffs Anspruch auf ernste Beachtung erheben.

217. **Johann Philipp Glock:** „Kennt ihr den Mann?" Ein Bismarck-Lied im Volkston. Selbstverlag des Komponisten in Wolfenweiler b. Freiburg (Baden). (Mk. —.20.)

Auch hier tritt wieder ein „Dichterkomponist" auf den Plan, wie man denn überhaupt die Wahrnehmung machen kann, daß in unserer bewegten Zeit das „Singen und Sagen" ziemlich oft wieder als Einheit hervorzusprießen beginnt wie in alten Tagen. Zu Glocks feierlichem Gedicht will die Weise nicht recht passen; sie ist nach meiner Empfindung zu seicht, zu alltäglich. Doch wird das Tonstück, das zum Gebrauch in Schulen für dreistimmigen Chor gesetzt ist, bei Bismarck-Feiern einfacher Art sicherlich seine Schuldigkeit tun.

218. **Joseph Zapf:** Kriegsgebet. München, Verlag der Kunstanstalten Josef Müller.

Dieses Tonstück, das gleichzeitig als Einzellied mit Klavier oder Orgel- bzw. Harmoniumbegleitung sowie für gemischten und Männerchor bearbeitet vorliegt, steht in Worten, Weise und Tonsatz über dem Durchschnitt und darf also auch der Aufmerksamkeit weiterer Kreise empfohlen werden.

219. **Heinrich Zöllner:** Schwarzwald-Konzert, für eine Solostimme mit Männer- bzw. Knabenchor und Pianoforte. op. 134. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Ein eigenartiges, sehr ansprechendes und sicherlich sehr wirksames Tonstück, das, wie fast alle Arbeiten Zöllners, einen starken dramatischen Zug aufweist. Die Verwebung bekannter Melodieen, die am Schlusse prächtig miteinander verbunden sind, mit dem Einzelgesang gibt dem Ganzen einen eigenen Reiz. Das Werk verdient als ernste, wertvolle Arbeit eines trefflichen Musikers in dieser Zeit der Massenerzeugung nachdrücklich hervorgehoben zu werden.

220. **Karl Fr. Appel:** Ein deutsches Kaiserlied für Männerchor mit Baritonsolo und Orchester oder Klavierbegleitung. Musikverlag: Fritz Baselt, Frankfurt a. M. (Mk. 1.—).

Wenn dieses Lied nicht ins Volk dringen wird, so liegt das an dem wenig glücklichen Text, der jeder volksmäßigen Kraft und Klarheit entbehrt und geradezu ein Musterbeispiel für papiernes Deutsch ist. Die Komposition verdiente eine bessere Wortunterlage, denn sie klingt gut und edel, ist wohl abgeteilt und sinngemäß gesteigert und von nicht alltäglicher Kraft des Ausdrucks.

221. **Musikalische Flugblätter des Wiener Tonkünstler-Vereins.** Serie 1. Verlag des Wiener Tonkünstlervereins. (Jedes Blatt 10 Pf. = 12 Heller.)

Diese Reihe von zeitgemäßen Liedern scheint mir in Inhalt und Erscheinungsform gleich glücklich. Es sind Einzelblätter im großen Notenformat, die sich mit Titel und Einfassung recht gut ausnehmen. Der Notenstich ist von bemerkenswerter Klarheit und Sauberkeit. Auch inhaltlich bieten die sechs Lieder der ersten Serie sehr Erfreuliches. „Gelübde" von Eugen d'Albert, das feurig dahinstürmende „Ringsum sind Feind'" von Julius Bittner und Arnold Mendelssohns halb volkstümliches, halb todernstes „Reiterlied" möchte ich besonders hervorheben. Jedenfalls hat der Wiener Tonkünstler-Verein sein Unternehmen klug und geschickt angefaßt, und man darf ihm deshalb einen guten Fortgang von Herzen wünschen und seine Veröffentlichungsweise anderen ähnlichen Gesellschaften zur Nachahmung empfehlen.

222. **Arthur Heinrich:** Neue Weisen für die Jugend. Heft 1: Kriegslieder. Verlag: Melodia, Charlottenburg. (Mk. —,30.)

Die Sammlung, deren erstes Heft hier vorliegt, soll zur Ergänzung der Schulliederbücher dienen und ist von einem offenbar sehr erfahrenen Gesanglehrer recht wirksam für zwei Soprane und eine Altstimme gesetzt, doch kann auch der Alt fortbleiben. Was den Wert der zehn Lieder anlangt, die den Inhalt des Heftes ausmachen, so ist im Allgemeinen Günstiges zu sagen. Die Gedichte sind sorgsam gewählt und die Tonsätze einfach, aber bei aller Schlichtheit doch musikalisch wertvoll. Ich glaube, daß dieses für den geringen Preis staunenswert reich und gut ausgestattete Heftchen sich in den Schulen rasch einbürgern wird.

223. **Wilhelm Weber:** „Der Mutter Abschiedswort", für Singstimme und Klavier. Musikverlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Eins der vielen Lieder, welche die Zeit zur Reife brachte, aber keins der Vielzuvielen; denn es liegt in Wort und Weise gesundes Empfinden und schlichte Ehrlichkeit, die sich nicht spreizt.

F. A. Geißler

224. **Clementi-Tausig:** Gradus ad Parnassum. Herausgegeben von Eugen Schmid. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Daß Clementi-Tausigs berühmte Etüdenauswahl so bald schon eine Neubearbeitung erfahren hat, wird gewiß manchen befremden. Dem Pädagogen aber, der den modernen Bestrebungen einer natürlicheren Klaviertechnik nicht fremd oder abweisend gegenübersteht, sondern die Lehre vom freien Fall der Finger und das so-

genannte Gewichtsspiel sich bei einem Apostel der neuen Lehre zu eigen gemacht hat, konnte es kein Geheimnis bleiben, daß auch Tausig ergänzt und verbessert werden müßte. Eugen Schmid (Hamburg) kann von sich mit Ulrich von Hutten sagen: Ich hab's gewagt! Ihm kam es, wie er im Vorwort betont, darauf an, den Versuch zu machen, durch allerlei geeignete fördernde Varianten eine Anzahl der Etüden so zu gestalten und auszunutzen, daß die nach seiner Ansicht klaffende Lücke zwischen dem „Gradus", die nicht durch das Studium von St. Heller, Moscheles und Henselt überbrückt werden kann, auszufüllen Bedauerlich ist, daß der Verfasser seinen Schülern die technisch wie musikalisch gleich wertvollen Etudes poésies von Haberbier vorzuenthalten scheint. Sie sind gar wohl imstande, die Kluft, wenn auch nicht ausfüllen, so doch füllen zu helfen. Die Bearbeitung setzt erst mit der 8. Etüde ein, die im Anhange in Doppeltriolen nicht weniger als sechs Varianten erhält. Ähnlich ergeht es der 9., 11., 16., 17., 20., die mit 15 Veränderungen versehen ist, der 22., 26., 28. und 29. Etüde. Mag auch der Verfasser mit einzelnen Varianten über das Ziel hinausschießen, indem er den Schüler zu lange mit dem im Grunde genommen gleichen Stoffe aufhält — man darf nicht vergessen, daß wir heutzutage eher zu viel große Techniker unter dem jungen Pianisten-Nachwuchs haben und durch das fortwährende Etüdenspielen wird der Musikjünger von manchem Werke abgehalten, das den Musiker in ihm zu bilden imstande wäre –, so sind doch eine ganze Anzahl der Varianten zweifellos mit nicht ausbleibendem Erfolge zu studieren, namentlich für solche mit schwachentwickeltem Sinn für Rhythmus. Zu beklagen ist, daß der Verfasser z. B. bei Etüde 28 nicht den jetzigen Standpunkt der „Schüttel-oktaven" in einer Fußnote vertritt, einer Spielweise, die das Ziel schneller und müheloser erreichen läßt; konservativ darf man sich den Reformen des Klavierspiels eines Ludwig Deppe gegenüber nicht verhalten; Verschweigen ist hier eine Unterlassungssünde. Hoffentlich holt der Verfasser, der an anderer Stelle durch geistreiche Kombinationen überrascht und für sich einnimmt, in einer vielleicht schon bald nötig werdenden zweiten Auflage das Versäumte nach.

Martin Frey

225. **Ferruccio Busoni:** Drei Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mk. 1.—.)

Busoni, der uns bereits mit einer gelungenen Kadenz zu dem Brahmsschen Violinkonzert beschenkt hat, ist auch in diesen für den Musiker ebenso wie für den Virtuosen gleich interessanten Kadenzen von wohltuender Kürze. In derjenigen zum zweiten Satz, die bekanntlich den Übergang von diesem zum Rondo vermitteln soll, greift er zunächst zum Hauptthema des ersten Satzes zurück, um dann gleich an ein Thema des Rondos anzuknüpfen, so daß der Inhalt des zweiten Satzes in dieser Kadenz nicht berührt ist. Die Kadenz zum Rondo beruht in der Hauptsache auf dessen Seitenthema. Ich glaube, daß diese Kadenzen sich einbürgern werden, um so mehr, als dem heutigen Geschmack die endlos langen gar nicht mehr entsprechen.

226. **Franz Liszt:** „Consolations". Für Violine und Pianoforte bearbeitet von Walter Armbrust. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Eine willkommene Gabe, zumal die meisten dieser kleinen hochpoetischen Stücke auch zum öffentlichen Vortrag sich eignen. Die Übertragung ist in der Hauptsache gelungen. Der eigentümlich Lisztsche Klaviersatz namentlich von Nr. 3 wird freilich nie ganz vollkommen sich für Violine einrichten lassen; dasselbe gilt auch von der Kadenz in No. 6, die auch in der vorliegenden Form recht geübten Geigern große Schwierigkeiten bietet, während die Stücke sonst im allgemeinen auch Dilettanten leicht zugänglich sind.

227. **Prinz Louis Ferdinand:** Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Es war ein guter Gedanke, den alten Stimmendruck dieses Quintetts durch die Partiturausgabe zu ersetzen, die in der von Hermann Kretzschmar anläßlich des 100. Todestages dieses auch musikalisch hochbegabten preußischen Prinzen besorgten stattlichen Auswahl seiner Werke enthalten ist; auch die Streichstimmen sind neu gestochen worden, doch hätte ich gewünscht, daß man im Violoncell die Notierung im alten Violoncellschlüssel (also eine Oktave zu hoch) beseitigt hätte. Wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß das sehr ausgedehnte Passagenwerk in der Klavierstimme dieses Quintetts uns heute recht überflüssig vorkommt, so wird doch diese Neuausgabe dem sehr gediegenen, inhaltsreichen und formgewandten Werke viele neue Freunde erwerben. Hoffentlich entschließt sich die Verlagshandlung auch zu einer Neuausgabe des hochbedeutenden Klavierquartetts op. 6 in f, das wohl das beste Werk dieses Prinzen gewesen ist.

228. **Hans Huber:** Sonata quasi Fantasia für Violine und Klavier. Verlag: Steingräber, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Endlich wieder einmal eine Violinsonate, an der man seine Freude haben, und die man aufs wärmste empfehlen kann. Mit Recht macht der Titel darauf aufmerksam, daß der Tonsetzer seiner Phantasie keine Fesseln auferlegt hat; sie konnte sich demnach aufs schönste entfalten. Dazu kommt ein ausgezeichneter, auf Feinheiten des Tons und der Klangwirkungen ganz besonders bedachter Klaviersatz und eine ebenso glückliche Ausnutzung der Violine. Voller zarter Poesie, oft von märchenhaft schönem Ausdruck ist der erste Satz dieser in der Harmonik oft recht eigenartigen, jedenfalls sehr modern klingenden Sonate. Der zweite Satz, ein pikantes Scherzo, ist in seinem Mittelsatz (Un poco piu lento) ganz besonders gelungen. Der feurige Schlußsatz bringt eindringliche, rhythmisch sehr prägnante Melodieen. Für Haus und Konzertsaal ist diese Sonate, deren nähere Bekanntschaft höchst lohnend und infolge ihrer Schwierigkeit auch sehr nötig ist, gleich geeignet.

Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BERLIN: Dem Schwächeanfall im Anfang der Spielzeit ist im Deutschen Opernhause rastlose Tätigkeit gefolgt. Sehr begreiflich. Damals waren Klippen im Spielplan zu umschiffen, seelische Widerstände im Publikum zu überwinden. Die Wagner-Aufgabe forderte einen Einsatz besonderer Kraft. Wo war sie zu finden? Im Hause nicht. All dies ist vorübergegangen. Man ist von Aufgabe zu Aufgabe fortgeschritten. So konnte man auch, ohne sich um die italienische Krise zu bekümmern, frisch und fröhlich Verdi's „Traviata“ als Besitz erwerben. Sie hat immer nur als Vorwand zu Gastspielen gedient, wird sonst deutsch und blutleer und vegetiert in diesem Sinne auch an der Hofoper. In Charlottenburg begegnet man ihr anders. Man will ihr zwar Vernunft einimpfen, aber ohne ihr die italienische Farbe zu nehmen. Da ist der hier höchst verantwortliche Kapellmeister Ignatz Waghalter, ein Musiker von Rasse und Neuerungstrieb, der sich mit Inbrunst in die Oper hineinkniet, sie mit Blut erfüllt und zum Klingen bringt. Hier, wo die Instinktmusik ihn begeistert, schwelgt er in Gegensätzen und beseelt jede Note, ist lebendig und persönlich. Das Koloraturenwerk wird so weit beschnitten, daß es sich mit dem Geist des Dramas verträgt. Man sieht — welch eine Überraschung! — Hertha Stolzenberg in die Partie der Primadonna hineinschlüpfen. Wir zittern für sie, weil wir sie als das stärkste unter den jüngeren Talenten schätzen und sie nicht an einer ihr fernliegenden Aufgabe scheitern sehen möchten. Aber siehe da! — ihre Vielseitigkeit und ihr Ehrgeiz haben sich auch das Koloraturfach erobert. Erstaunlich, wie sie die Zierkunst in ihre Gewalt und dann in den Dienst des Dramas zwingt. Wie mußte die Stimme sich wandeln, ehe sie so biegsam wurde! Wie mußten die Schärfen abgefeilt werden! Ohr, Verstand und Wille haben es geschafft. Hier ist nicht der Vergleich mit den Spezialistinnen der Kunst zu ziehen, sondern die Leistung für sich zu werten. Sie ist außerordentlich. Alles Spielerische ist in bewußte Darstellung aufgelöst, das Technische bis zu einem Grade beherrscht, daß die kleinen Zufälligkeiten neben dieser großen Sicherheit kaum bemerkbar werden. Die Arie ist ein neuer Wert geworden. Daß der Mangel an Körperlinie die letzte Anmut der Bewegung hindert, daß die Lebedame einen Stich ins Deutsch-Gemütvolle bekommt, spüren wir wohl, aber ohne uns dadurch stören zu lassen. Denn diese Violetta weiß oft Erlebtes durch feine Züge neu zu gestalten, weiß hingebend zu lieben und rührend zu sterben. Und nie erlahmt bei alledem die gesangliche Kraft, die Fähigkeit, den Ton zum gehorsamen Träger seelischer Erregung zu machen. Ihr Alfred — Paul Hansen — war von schwächerer Konstitution: weder in Stimme noch als Person verführerisch. In Italien jedenfalls unmöglich. Der nicht eben geratene Sohn eines seltenen Vaters. Denn Germont senior — Werner Engel — verzichtet nicht nur auf die Glacéhandschuhe, er weiß auch die Rührseligkeit durch Noblesse auf ein Mindestmaß abzudämpfen. Biedermeierisch im Kostüm, geschmackvoll in den Innenräumen, dramatisch in der Entwickelung und Verkörperung, kann diese neue Traviata zugkräftig werden. — Und nochmals werden wir nach Charlottenburg gerufen. Leo Slezak als Eleazar in der „Jüdin“. Zu meinem Bedauern kann ich mich von dem Strom der Begeisterung nur selten mittreiben lassen. Gerade wo dieser Tenor seine großen Momente haben soll, ist sein Metall so wenig rein, mit so viel unedlem Beiwerk belastet, daß der volle Genuß ausbleibt. Der Glanz in der Höhe, ein Talmiglanz wird immer mit großer Mühe erkauft. Um so sicherer wirkt die mezza voce. Dann schwebt die Stimme durch den Raum. Also: die Spuren ungleichmäßiger Durchbildung werden spürbarer. Aber ein kluges, oft ergreifendes Spiel bestätigt die Ausnahmeerscheinung. Die von Eduard Mörike geleitete Aufführung hat nur in Robert Blaß einen neuen Kardinal erhalten, dem die Resonanz der tiefen Töne und die Wucht der Persönlichkeit fehlt.

Adolf Weißmann

BRESLAU: Leo Slezak, dessen junger Ruhm vor anderthalb Jahrzehnten an unserem Theater zu erblühen begann, hat uns wieder einmal besucht. Er steht heute in der edelsten Vollreife. Sein Tenor, der noch vor wenigen Jahren die lyrische Herkunft nicht völlig verleugnen konnte, schwillt jetzt von heldischer Kraft und Fülle. Wie verschieden war in dieser Hinsicht sein wuchtiger Tannhäuser von dem gesänftigten Venusritter von ehedem! Als Darsteller hat Slezak ebenfalls einen Hochstand erreicht, den ich ihm nie zugetraut hätte. Den Tannhäuser beladet er freilich ein wenig zu freigebig mit „interessanten“ Sondereinfällen, aber sein Othello (er sang ihn hier zum ersten Male deutsch) ist eine gewaltige tragische Figur, die es mit den größten Vorbildern der rezitierenden Kunst getrost aufnehmen kann. Und dazu dieses bald ehern dröhnende, bald in Süßigkeit schmelzende Organ! Hier wurden einmal alle Ansprüche, die zwei Große (Shakespeare und Verdi) auf einen Interpreten häufen, in restloser Idealität erfüllt. Das Publikum raste vor Begeisterung. Nach diesem bedeutsamen Attraktions-Gastspiel trat alsbald wieder die Anstellungs-Gastspielerei in ihre Rechte. Frau Frieda Langendorff, bisher Mezzosopranistin, bewarb sich um die Vertretung der Heldinnen. Ihre beiden ersten Proberollen — Kundry und Ortrud — waren in dieser Hinsicht nicht sonderlich günstig gewählt, zeigten aber jedenfalls die (übrigens aus Breslau stammende) Dame als eine überaus intelligente, auch stimmlich stark gerüstete Künstlerin. Eine noch ausstehende dritte Gastrolle — die erste Brünnhilde — wird die Entscheidung bringen, vermutlich zugunsten der Sängerin. Nach Slezak sang unser einheimischer Tenor Hochheim, dessen schöne Mittel in manchem Betracht denen des berühmten Kollegen ähneln, zum ersten Male den Eleazar, und zwar trotz der gefährlichen Erinnerung an den unmittelbaren Vorgänger, mit günstigstem Erfolge. Nicht den gleichen Erfolg hatte der jugendliche Spielleiter des Halévy'schen Werkes mit seiner originellen, einer hiesigen Zeitung anvertrauten Entdeckung, daß diese „Zierde“ der großen französischen Oper eigentlich dem Kreise des — deutschen Musikdramas

angehörig sei. Er unternahm eine förmliche „literarische“ Ehrenrettung sämtlicher Gestalten des Scribe'schen Textbuches, den sanften Leopold und seine bräutliche Prinzessin Eudora inbegriffen. Leider entsprach die Praxis der Inszenierung der Theorie des Inszenierers nur wenig. Der zumal in den Massenszenen des ersten Aktes gehäufte Unsinn eines echten und rechten Librettos blühte so üppig, wie nur je. Ich fürchte, das deutsche Musikdrama wird sich auch in Zukunft auf Richard Wagner stützen, auf die Dioskuren Halévy-Scribe aber verzichten müssen. Dr. Erich Freund

CHEMNITZ: Die Chemnitzer Bühne gehörte zu den wenigen, die im Kriegswinter ihren Spielplan ohne Unterbrechung durchgeführt und täglich ihre Pforten geöffnet hat. Eröffnet wurde die Spielzeit mit Engelbert Humperdincks reizvoller „Marketenderin“. Der anwesende Komponist zollte der Aufführung großes Lob. Ebenfalls unter Anwesenheit des Schöpfers folgte später Weingartners „Kain und Abel“. Dem schaurigen Problem des Brudermordes hat der Dichterkomponist die Schrecken genommen, indem er die „Kainsünde“ aus der Liebe des Bruderpaares zu „Ada“, der Schwester (von der die Bibel nichts weiß), ableitet. Die Musik Weingartners findet ihre Höhepunkte in den lyrischen Schilderungen des Paradieses und des Falterspiels. Es gebricht dem Werk an dramatischer Kraft und Ursprünglichkeit. Eine recht beachtliche Neuheit schenkte uns der dänische Komponist Paul von Klenau mit „Sulamith“, einem „Opernakt in sechs Bildern“ von Eigenart und großer lyrischer Schönheit. Erstmalig hörten wir noch H. Zöllners veristischen „Überfall“. Neueinstudiert erschienen unter Malatas Leitung Webers „Oberon“ mit prächtiger Inszenierung durch Oberregisseur Diener, ferner „Evangelimann“ von Kienzl, „Hans Heiling“ von Marschner und Mozarts „Figaros Hochzeit“. Bismarcks 100. Geburtstag feierten wir durch Lortzings „Waffenschmied“ mit Paul Knüpfer in der Titelrolle. Die Hauptdarsteller in der Oper verlassen uns mit Ende der Spielzeit. Diese selbst wurde geschlossen mit Wagners „Tannhäuser“ unter Mitwirkung von Paul Knüpfer (Landgraf), Erik Schmedes (Tannhäuser), Fritz Feinhals (Wolfram), Erna Denera (Venus), Barbara Miekley-Kemp (Elisabeth) und Dresdner Solisten in den kleineren Rollen. Die Leitung Weingartners erhob die Aufführung zur glänzendsten, die Chemnitz je erlebt hat.

Richard Oehmichen

KÖLN: Giacomo Puccini's längere Zeit nicht im Spielplan erschienene „Madame Butterfly“ fand eine ganz vortreffliche Aufführung. Am Dirigentenpulte war Walter Gärtner ein sehr beredter und in der Behandlung der verschiedenen Stimmungen recht empfindsamer Mittler der so ausdrucksvollen Musik, wobei das klangschöne Orchester ihn im bekannt virtuosen Stile unterstützte. Blühendes, prangendes Leben erfüllte die Dscho-dscho-san Wanda Achsels, die das Seelenleben der unglücklichen kleinen Frau in allen Einzelzügen mit vollendeter Anschaulichkeit in der reizvollen äußeren Darstellung wie im tief verinnerlichten Gesange widerspiegelte. Die großen Anforderungen der in mehrfacher Hinsicht sehr heikeln Rolle wurden gleichsam spielend bis zum letzten erfüllt, und zumal der prächtige Wohllaut der Stimme der jungen Sängerin schien in Verbindung mit dem warmen Gemütselement diese Bühnengestalt mit reicher Poesie zu erfüllen. Sehr erfreulich wirkte die diskrete Art, wie Frl. Achsel die Sterbeszene gab. Durch sehr lebensvolle Charakteristik in der geschmeidigen Behandlung der musikalischen Linien wie im mimisch eindrucksvollen Spiel überholte als Suzuki Katharina Rohr ihre Vorgängerinnen um ein bedeutendes, während Karl Schröder den Leutnant Linkerton, elegant in den Manieren und hübsch singend, zu bester Geltung brachte. Für die wenig dankbare Aufgabe des amerikanischen Konsuls trat Julius vom Scheidt rühmlich ein, indes auch die kleinen Rollen durchweg geeignete Besetzung erfahren hatten. Über dem Szenischen, das malerisch schöne Bilder schauen ließ, wachte Willy Becker mit gutem Geschmack. — Auch die von unserm Bühnenleiter Fritz Rémond vor zwei Jahren grandios ausgestattete und ganz unvergleichlich eindrucksvoll (Schiff mit Gewittersturm und Überfall) inszenierte „Afrikanerin“ erzielte abermals größten Erfolg. Gustav Brechers souveräne, alle Charakteristika ungemein fein ausgestaltende Dirigentenkunst zeitigte eine glänzende Orchesterleistung, die den Sängern neben festem Halt stetig wertvolle Anregung zu sinngemäßer Betätigung bot. Als Selica, Vasco und Nelusco schufen Alice Guszalewicz, Modest Menzinsky und Julius vom Scheidt Erstklassiges, während als Ines und Admiral Don Pedro Angèle Vidron und Julius Gleß zum mindesten befriedigten. — In der Hauptversammlung des Vereins zur Veranstaltung von Festspielen wurde beschlossen, des Krieges wegen in diesem Sommer die Opernfestspiele ausfallen zu lassen. Paul Hiller

KONZERT

BERLIN: In ihrem 3. Abonnementskonzert hat die Singakademie Mendelssohns „Paulus“ aufgeführt. Vor 60 Jahren gehörten „Paulus“ und „Elias“ in den beiden großen Chorvereinen Berlins, der Singakademie und dem Sternschen, zum eisernen Bestande ihrer Konzertprogramme. Man konnte sicher sein, einem der beiden Werke jedes Jahr unter Grells oder Sterns Leitung zu begegnen; denn bei den Sängern wie bei den Hörern war diese Musik gleich beliebt. Bachs Werke waren außer der „Matthäuspassion“ bei dem großen Publikum so gut wie unbekannt, selten wagte man sich an die Hohen Messen Bachs oder Beethovens. Einige Oratorien Händels, die beiden Chorwerke Haydns, Mozarts „Requiem“, Mendelssohns „Paulus“ und „Elias“, später die geistlichen Chorwerke Friedrich Kiels, in diesem ziemlich engen Kreis bewegten sich damals die Aufführungen der beiden Gesangvereine Berlins. Bachs Musik hat seit Jahren endlich die ihr gebührende erste Stelle in den Programmen errungen, und es ist ein tragisches Geschick, daß Mendelssohn, der doch den Hauptanstoß zu der ganz allmählich angewachsenen Bewegung zur Wiederbelebung der Bachschen Musik gegeben hat, durch deren Siegeszug vollständig in den Hintergrund gedrängt worden ist. Da hilft doch kein gutmütiges Schöntun, kein

künstliches Zurückschrauben in die Zeit der Entstehung — diese Musik, die sich im besten Falle, wie in dem Chor „Mache dich auf, werde Licht", fest an die Händelsche Größe anklammert, sagt uns jetzt doch gar zu wenig. Auch die Sologesänge, so mundgerecht sie dem Sänger gesetzt sind, vermögen kein Interesse mehr einzuflößen. Wenn Paulus und Barnabas in wohlklingenden Terzen und Sexten das Wort Gottes verkünden, so gähnt uns einfach die Langeweile entgegen. Georg Schumann hat seine Sängerschar aufs lebhafteste angefeuert und manche schöne Klangwirkung erzielt; Kraft und Weichheit, wo sie hingehörte, tönte uns entgegen. Um die Soli machte sich an erster Stelle Alexander Heinemann verdient, auch Waldemar Henke brachte die Tenorpartie zu bester Geltung; Elfriede Goette kämpfte hörbar unter Indisposition, sie sang bisweilen erschreckend unrein. Orgel (Prof. Irrgang) und das Philharmonische Orchester leisteten Treffliches. E. E. Taubert

Hat die Gesellschaft der Musikfreunde eigentlich noch Lebensberechtigung, wenn sie, die einst als Hort moderner Musik gegründet worden ist, jetzt durchaus in klassischem Fahrwasser segelt? Diese Frage muß verneint werden, wenngleich im letzten Konzert außer Beethoven (Ouvertüre „Coriolan" und Pastoral-Symphonie) Liszt mit seinem Konzert in Es und Richard Strauß mit „Tod und Verklärung" vertreten war. Auch diese beiden Werke können bereits als klassisch gelten, sind jedenfalls hier so oft aufgeführt worden, daß sie zugunsten weniger bekannter Kompositionen hätten abgesetzt werden müssen. Übrigens war der Vortrag des Konzerts durch Frieda Kwast-Hodapp ein künstlerisches Erlebnis ersten Ranges, während man „Tod und Verklärung" schon eindrucksvoller, inniger und großzügiger gehört hat. Das Philharmonische Orchester stand wieder unter Leitung von Ernst Wendel aus Bremen.

Wilhelm Altmann

Zum Besten der Kriegshilfskassen der Jüdischen Gemeinde zu Berlin fand ein Konzert des verstärkten Synagogenchores (Dirigent: Alexander Weinbaum) unter Mitwirkung von Hertha Stolzenberg (Sopran), Hedwig Wangel (Bibelvorlesung), Paul Knüpfer (Baß), Magnus Davidsohn (Oberkantor) und Hans Luedtke (Organist) in der Synagoge Fasanenstraße statt. Die Chöre waren gut einstudiert, so daß besonders der schwierige a cappella-Chor von Georg Schumann: „Wo ist ein Gott, wie du bist?" eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr. Infolge einer religiösen Entgleisung von Hedwig Wangel bei ihrer Bibelvorlesung bemächtigte sich der Gemeinde eine solche Empörung und Unruhe, daß der zweite Teil des Konzertes den Eindruck des Anfanges ganz verdarb. — Das Klingler-Quartett hatte mit dem Klarinetten-Quintett von Brahms und dem Oktett von Schubert wieder einen vollen Erfolg. Beide Werke erfuhren eine erhebende Wiedergabe. Das Quintett von Brahms ist ein rechter Bissen für Feinschmecker und wird von der großen Masse des Publikums sicher immer noch zu wenig gekannt und gewürdigt. Es wirkten mit: O. Schubert (Klarinette), Arn. Frühauf (Fagott), M. Skibicki (Kontrabaß) und R. Repky (Horn). Emil Thilo

Der Erksche Gesangverein führte mit dem Berliner Lehrerinnen-Gesangverein unter Leitung von Georg Bader Händels Oratorium „Judas Maccabäus" auf. Die Chöre waren mit ersichtlichem Eifer und Gewissenhaftigkeit einstudiert und wurden, abgesehen von der durch numerische Minderheit nicht ganz erreichten Massenwirkung, zur Zufriedenheit wiedergegeben, wie auch das Blüthner-Orchester dem noch nicht ganz routinierten, aber von musikalischem Gefühl geleiteten Dirigentenstab willig folgte. Bader selbst zeigte sich dabei als tüchtigen Musiker; daß er sich hier und da im Tempo vergriff und z. B. die klagende c-moll Arie (Sopran II. Teil) „Du sinkst, ach armes Israel" viel zu langsam nahm, wogegen der berühmte Triumphmarsch im III. Teil etwas schnell geriet, soll ihm nicht wesentlich angerechnet werden. Die Hauptsache ist der ersichtliche Ernst, der über der Aufführung lagerte. Von den Solisten befriedigten Frau Reichner-Feiten und Paul Schmedes, zwei als trefflich bekannte Künstler; der Baritonist Felix Reuter, der in „Feldgrau" erschien, zeigte eine kleine, aber weiche Stimme. Dore Busch muß, was Stilsicherheit, Sauberkeit der verzierten Stellen und äußere Manieren betrifft, noch viel lernen, zeigte sich aber im Besitz eines wertvollen Sopranmaterials. — Zu einem Abend mit Kompositionen von Hugo Daffner hatte der Lyzeumsklub geladen. Vom Programm fielen leider sämtliche Gesangsnummern, zehn Lieder, aus, da die Sängerin abgesagt hatte, was der hierdurch wegfallenden wohltuenden Abwechselung wegen zu bedauern war. Im Vortrag der restierenden Klavierstücke, wie einer Sonate für Klavier und Violine bewahrheitete sich zunächst der alte Satz, daß der Komponist nicht immer der beste Interpret seiner eigenen Werke ist. Daffner, dem es gewiß nicht an pianistischem Geschick gebricht, trug namentlich die an und für sich etwas langen und dadurch an Interesse verlierenden Klavierstücke — das dritte, das eingeschobene, war das bei weitem Beste — mit einer Zurückhaltung in tonlicher, wie dynamischer Beziehung vor, die an Eintönigkeit grenzte. Im wesentlichen zeigte er sich als ernster Musiker, von vornehmer Gesinnung, der auch technisch, was Verarbeitung betrifft, etwas sein eigen nennt. In der Erfindung gerät er — das zeigte sich namentlich in der Violinsonate, dem enfant terrible des Abends — auf Abwege; denn in dem Bestreben, dem Hergebrachten aus dem Wege zu gehen und nur Neues, Ungewöhnliches zu schreiben, vermeidet er nicht nur das entbehrliche Minderwertige des Hergebrachten, d. h. vulgäre Wendungen, sondern er wirft auch über Bord, was bisher für schön und künstlerisch bedeutend galt, und befleißigt sich nur gewaltsam, Neues zu bringen; daß ihn dabei die Natur verläßt und seine Musik oft den Stempel krankhafter Überreizung trägt, ist nicht verwunderlich. Schade, es steckt etwas in ihm, das zeigen die vielfach wirkungsvollen Schlußpointen seiner Sätze und manche andere Partie, in der er zufällig mal nicht ganz aus dem alten Gleise herausgeht. Am wenigsten konnte die Violinsonate befriedigen, in der es von auf die Dauer lästigen, übermäßigen und verminderten Intervallen und Harmonieen wimmelt,

und die auch durch den reservierten Vortrag der beiden Künstler, Daffner und Konzertmeister Schuch (Violine), nicht gehoben wurde. Anders wurde es zum Glück, als am Schluß Anna von Gabain in die Tasten griff und Daffners Klaviersonate (nun in vollständiger Fassung) zu Gehör brachte. Vor allem trat jetzt etwas in Wirkung, was man den ganzen Abend schmerzlich vermißt hatte, rassiges Künstlertemperament. Wie sehr auch das objektivste Urteil durch subjektive Wirkung suggeriert wird, zeigte sich in diesem Fall, wo die Künstlerin durch ihre kolossale Technik und ihr draufgängerisches Temperament stellenweise fortriß, obwohl das Werk gewiß die anderen Arbeiten nicht so wesentlich überragte, daß es zu solchem Abstand hätte kommen müssen. Neue Ausblicke eröffnet es nicht, aber es zeigt Daffner von seiner guten Seite, als feinen, abwägenden, aber nicht klügelnden Künstler; leider ist es ein früheres Werk als die Violinsonate. Daffner ist, das hat der Abend gezeigt, kein unbegabter, aber auch kein richtig beratener Künstler. Hoffen wir, daß sein natürlicher, gesunder Sinn ihn aus der Unnatur zur reinen Schönheit der Natur zurückführt, und daß er von der Künstelei sich wieder zur wahren Kunst wendet. — Sehr erfreulich war das künstlerische Ergebnis eines von Fritz Ohrmann (Kunstharmonium) und Mimy und Walter Schulze-Prisca (Violine) veranstalteten Abends. Sowohl die Vorträge Ohrmanns auf dem Titz-Kunstharmonium, wie die Leistungen der beiden Violinisten befriedigten vollauf. Letztere brillierten in Sätzen aus Sinding's Serenade für zwei Violinen und Klavier durch meisterhaftes Zusammenspiel und famose Technik. Sigfrid Karg-Elerts „Intarsien" op. 76 sind gewiß keine musikalischen Volltreffer, aber sie klingen gut und wurden durch Ohrmanns geschickte Registrierungskunst wesentlich unterstrichen, so daß sie sich zu dem Niveau schmackhafter Leckerbissen erhoben.

Emil Liepe

Einen Hugo Kaun-Abend veranstaltete der Organist Fritz Schink in der Stadtmissionskirche. Sämtliche bisher veröffentlichten Orgelkompositionen und Gesänge mit Orgel kamen dort zur Aufführung: Vier Choralvorspiele über „Wer nur den lieben Gott läßt walten", „Gottlob, es geht nunmehr zu Ende", „Dir, Jehova, will ich singen" und „Jesus, meine Zuversicht". Letzteres mit Schlußfuge. Daneben eine Choral-Fantasie über „Morgenglanz der Ewigkeit", eine wertvolle Arbeit. Rezitativisch - toccatenartige Partieen leiten das Opus ein und sind ein wesentlicher Bestandteil zur großen, wirkungsvollen Steigerung des Ganzen. Nur hätte dies vom Organisten mehr beachtet werden müssen. Er spielte alles so langweilig herunter, daß man nur unter Zuhilfenahme seiner Phantasie erkennen konnte, was der Komponist gemeint hatte. Nein, das war durchweg wohl nicht zu Dank gespielt. Durchweg wurde der cantus firmus zu dick unterstrichen. Auch die phraseologische Ausgestaltung aller zu Gehör gebrachten Werke war mehr denn mangelhaft. Mit der modernen Registrationskunst ist der Organist Schink gewiß nicht vertraut. Solange die Organisten nicht bestrebt sein werden, dieses „Ineinanderziehen", „Durcheinanderheulen" usf. zu unterlassen, so lange wird das große Publikum der Kunst des Orgelspiels, als Inbegriff aller kontrapunktorisch-, harmonisch-feingestalteter Instrumental-Polyphonie, fern stehen. Wir brauchen orchestral denkende und spielende Orgelvirtuosen, damit der Geist des großen Thomaskantors ewig weiterleben könne in der Orgelkunst. Zu Anfang und Ende des Programms standen op. 62 No. 1 und 2: „Introduktion und Doppelfuge in D" und „Fantasie — Fuge in C", schon bekannte Werke, die aber bei dieser Art der Darstellung leider wenig zur Geltung kamen. Außerdem sang Anna Reichner-Feiten mehrere Lieder. Die Sängerin sang mit sichtlichem Interesse und vermochte ihnen größeren Erfolg zu verschaffen. Kauns Melodik ist stets vornehm, dabei sangbar, die Lieder sind nicht ohne Stimmung, wenngleich ich bessere Werke von Kaun kenne, die seine Eigenart vor allem mehr zur Geltung bringen. Immerhin werden sie ihre Freunde finden. Die Stimme der Sängerin klang in dem Raume ausnehmend schön, rund und gleichmäßig tragend. Aber die Färbung des u zu einem fast dunklen o müßte unterbleiben.

Carl Robert Blum

BRESLAU: Der Orchesterverein, unser vornehmstes Musikinstitut, ist soeben durch eine Krise hindurchgeschritten, die ihm leicht hätte verhängnisvoll werden können. Das Orchester des Vereins steht in fester Besoldung, und die dazu nötigen Mittel waren aufgebraucht. Die finanziellen Verhältnisse des Orchestervereins ruhten bis jetzt zum größten Teil auf dem schwankenden Boden der freiwilligen Beiträge, die in einzelnen Fällen die Höhe von 3000 Mk. erreichten. Für das Musikjahr 1915/16 ist das Bestehen des Orchestervereins und die damit zusammenhängenden großen Konzerte und Kammermusik-Abende wieder durch sehr erhebliche, aus künstlerischem Interesse heraus gespendete freiwillige Beiträge gesichert. Für die Saison 1916/17 sollen die Verhältnisse auf einen festeren Boden gestellt werden. In verschiedenen Versammlungen von Mitgliedern und Interessenten hat man sich auf einen neuen Modus von Beiträgen geeinigt. Mitglieder zahlen einen Jahresbeitrag von 10 Mk. (früher 3—5 Mk.), „Gönner" einen Beitrag von 100 Mk. und „immer währende Mitglieder" einen einmaligen Beitrag von 1000 Mk. Zur Durchführung dieses Modus bestehen die besten Aussichten, zumal für die Mitglieder des Orchestervereins bestimmte Sonderveranstaltungen ins Leben gerufen werden sollen, die dazu bestimmt sind, dem Verein einen festeren Zusammenhalt zu geben. Wir dürfen also hoffen, unser vornehmstes Musikinstitut und die mit ihm zusammenhängende Singakademie auch für die Zukunft zu erhalten. Von größeren Werken hörten wir in der letzten Zeit Bruckners Symphonie No. 4, Beethovens No. 2, eine Suite in D-dur von Bach u. a. Die Singakademie führte die Missa solemnis von Beethoven auf, in der die Soli von Anna Stronck-Kappel (Sopran), Martha Stapelfeld (Alt), Ludwig Heß (Tenor), Theodor Heß van der Wyk (Baß) und Alfred Wittenberg (Violine) vorgetragen wurden. Herr Dohrn war allen diesen Werken ein verständnisvoller und temperamentvoller Ausleger. In einem der

letzten Konzerte spielte Hermann Mayer mit bester Wirkung das Orgelkonzert in F-dur von Händel und Josef Melzer unter großem Beifall drei Solostücke für Violoncello von Bach, Bargiel und Schubert. — Der letzte Kammermusik-Abend bescherte uns das Streichquartett A-dur op. 41 No. 3 von Schumann, die Serenade für acht Blasinstrumente Es dur (Köchel No. 375) von Mozart und mit der klavieristischen Beteiligung von Dohrn das wirksame Klavierquintett A-dur von Dvořák. — Den stärksten solistischen Erfolg erzielten Emil Sauer (Klavier) und Adolf Busch (Violine). J. Schink

CHEMNITZ: Auch in unserer Stadt wurde der alte Römerspruch: Inter arma silent musae widerlegt; im härtesten aller Winter wurde die deutsche Musik aufs beste gepflegt. Die Vokalmusik, weltliche wie geistliche, siegte im Zeichen des Roten Kreuzes in einer stattlichen Reihe vaterländischer Abende; musikalisch standen die des Lehrergesangvereins (Leitung: Franz Mayerhoff) obenan. Siegfried Wagner leitete hier persönlich sein neues wertvolles Werk „Fahnenschwur". Ein Brahms-Abend mit Eva und Hans Lißmann brachte die „Rhapsodie" und „Rinaldo". Franz Mayerhoffs neue Lieder, darunter der „Haßgesang gegen England", Text von Lissauer, fanden begeisterte Aufnahme. Von den geistlichen Konzerten verdient die Aufführung der „Johannispassion" von Bach unter Mayerhoff Hervorhebung. Die Singakademie (Leiter: G. Meinel) erfreute durch zwei Oratorien: „Gustav Adolf" von Bruch und „Josua" von Händel. — Auch in den 17 Konzerten der städtischen Kapelle (Leitung: O. Malata) hörten wir fast nur deutsche Musik: drei Symphonien von Beethoven, zwei von Fr. Schubert, je eine von Mozart, Haydn, Schumann, Brahms, Bruckner, Volkmann, Dvořák, Smetana, Goldmark. An Neuheiten sind erwähnenswert: Kammerkonzert G-dur im alten Stil von E. Kronke, Suite D-dur im alten Stil von Karl Hasse (Osnabrück), Variationen und Fuge über ein lustiges Thema (30. Werk) von dem Chemnitzer Organisten Ewald Siegert, Konzertino im alten Stil für Orchester und Orgel von Carl Hoyer, Organist hier. Besonderem Interesse begegneten die neuen Orchesterwerke, die dem Krieg ihre Entstehung verdanken: Weingartners geistreiche Ouvertüre „Aus ernster Zeit", „Vaterländische Ouvertüre" von Max Reger, fein gearbeitet, aber ohne besondere Eigenart (beide Werke unter Leitung der Komponisten) und der bedeutsame „Königsmarsch" von Richard Strauß, unstreitig das Beste unter allen. Als hervorragender Orchesterleiter stellte sich neben Weingartner Hermann Kutzschbach vor. Erstmalig spielte hier mit gutem Erfolg das Böhmische Streichquartett.

Richard Oehmichen

DRESDEN: Das letzte Hoftheaterkonzert der Reihe B wurde eingeleitet mit Joseph Haydns bekannter Symphonie B-dur (No. 12 der Breitkopfschen Ausgabe). Leider stand Fritz Reiner dem köstlichen Werke durchaus nicht mit der künstlerischen Unbefangenheit gegenüber, die eine Wiedergabe dieser Symphonie unter Schuch so hinreißend machte. Er wollte den Tondichter verbessern, brachte deshalb an den unpassendsten Stellen Ritardandi und ähnliche Nuancen an, nahm das Menuett trotz der Vorschrift „Allegro" so langsam, daß es all sein pochendes, stürmendes Feuer einbüßte, und ließ dafür das Trio, das nach gesundem Musikempfinden doch im Zeitmaß stets langsamer als das Menuett erklingen soll, so rasch spielen, daß die liebreizende Melodie der Holzbläser durchaus nicht zur Geltung kam. Was Reiner mit einem so eigenmächtigen Vorgehen erreichen will, kann doch nur das sein: Aufmerksamkeit um jeden Preis zu erregen. Aber durch derartige „Mätzchen" vermindert er gerade bei den Kennern seine Wertschätzung dermaßen, daß es Pflicht ist, ihn vor einem weiteren Fortschreiten auf diesem Wege ernstlich zu warnen. Robert Volkmanns Serenade F-dur konnte, so trefflich sie gespielt wurde, als eine ausreichende musikalische Feier seines 100. Geburtstags kaum gelten. Neu für Dresden war Anton Dvořák's Ouvertüre „Othello", die als bedeutendes, klangschönes, symphonisch gearbeitetes Werk einen starken Eindruck hinterließ. Solist war Waldemar Lütschg, der Beethovens Klavierkonzert G-dur mit blendender Technik, aber etwas trocken in Ton und Vortrag spielte. Meiner Empfindung nach war seine Kunst früher lebensvoller, poesiereicher, blühender, während sich jetzt ein lehrhafter Zug darin bemerkbar macht. — Ein Konzert großen Stils gab der hochangesehene Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten, der in Alfred Elsmann neuerdings einen hochbegabten und tatenfrohen künstlerischen Leiter erhalten hat. Eine symphonische Dichtung „Korsholm" von A. Järnefelt erzielte dank ihren melodischen und klanglichen Schönheiten und dem dramatischen Zuge des Ganzen eine sehr eindringliche Wirkung, dagegen fiel eine Neuheit von Richard Strauß „Verführung" (für Sopransolo und Orchester) merklich ab: erstens mal, weil derartige schwüle Kunst jetzt kaum der Stimmung eines großen Hörerkreises entspricht, und zweitens, weil das Orchester die Singstimme dermaßen überwuchert, daß Liesl Schulhoff mit ihrem lieblichen Liedersopran nicht dagegen ankämpfen konnte. Neue Männerchöre von Joh. Reichert, Rudolf Feigerl und Hugo Jüngst vervollständigten die Vortragsfolge des mit großer Sorgfalt vorbereiteten Abends. — In einem Konzert der „Dresdener Liedertafel" lernte man Kläre Dux kennen, ohne von ihr begeistert zu sein. Vor allem störte bei der nicht allzugroßen Stimme ein breiter Nasenklang und eine seltsame Kühle des Vortrags. — Das Dresdener Trio (Josef Pembaur, Rudolf Bärtich, Arthur Stenz) erzielte in einem Sonderkonzert besonders mit Beethovens großem Klaviertrio op. 97 B-Dur, sowie mit kleinen Stücken von Th. Kirchner und Grieg großen Erfolg. Alice Ritter-Schmidt, deren wohlgebildeter Sopran sich immer schöner entfaltet, wirkte unter starkem Beifall mit. — Ein Brahms-Abend, den Emil Kronke in Verbindung mit dem Leipziger Gewandhausquartett gab, verlief höchst genußreich. — Aus Anlaß des bevorstehenden 70. Geburtstages von Hermann Scholtz veranstaltete der Musikpädagogische Verein eine Aufführung, die nur von Tonwerken dieses Künstlers ausgefüllt war. Man lernte in Scholtz, der seinem meisterlichen Klavierspiel in erster Linie Rang und Namen verdankt, auch einen

Tonsetzer von reicher, vielseitiger Begabung und großem Können schätzen. Besonders ein Klaviertrio f-moll, eine Passacaglia D-dur sowie eine Reihe von Einzelstücken für Klavier erwiesen sich als dauernd wertvoll. Daß an dem Ehrenabend des Meisters eine Reihe unserer besten Pianisten (Walter Bachmann, Gustav Schumann, Otto Urbach) sich in den Dienst seiner Muse stellten, war besonders reizvoll.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Die musikalischen Veranstaltungen dienten auch weiterhin der Kriegshilfe. So fand zum Gedächtnis der Gründung des Deutschen Reiches am 18. Januar 1871 in der Stadthalle eine vaterländische Feier statt, bei der ein aus Mitgliedern der vereinigten hiesigen Männergesangvereine gebildeter großer Chor und das Städtische Orchester mitwirkten. Der Münchener Adolf Sandberger war mit einem melodiösen „Festmarsch", Julius Rietz mit einem kernigen „Altdeutschen Schlachtgesang", die beiden Wagner, Richard und Siegfried, ersterer mit dem „Kaisermarsch", letzterer mit dem „Deutschen Fahnenschwur", einer zündenden Komposition zu den kernigen deutschen Worten Ernst Moritz Arndts, im Programm vertreten. Alle Gaben wurden unter Hans Haym meisterlich dargeboten. Was paßt besser in unsere ernste, große Zeit, als die Musik Beethovens, auch seine „Siebente", der neben der großen „Leonoren"-Ouvertüre der 3. Beethoven-Abend des Städtischen Orchesters gewidmet war. Unter Hans Hayms klarer, sicherer Leitung erfuhren beide Werke eine glänzende Wiedergabe. Mit dem c-moll Klavierkonzert wußte Else Rauschenbusch zu fesseln. Ein Brahms-Abend von Hedwig Schennich-Braun (Geige), Emil Schennich (Klavier) und Christel Bertram (Cello) bot im großen und ganzen Beachtenswertes. Zwei Konzerte des Städtischen Orchesters sind erwähnenswert: in dem einen wirkten Therese Funck (Alt) und der „Deutsche Sängerkreis" erfolgreich mit, das andere gab der beliebten, vielseitigen Künstlerin am hiesigen Stadttheater, Elisabeth Imme, Gelegenheit, sich mit einigen von Kapellmeister Karl Gemünd feinsinnig vertonten und begleiteten Liedern auch als treffliche Liedersängerin zu erweisen. Daß die in schwerer Zeit aus urdeutschem Wesen heraus geschaffenen großen Werke der deutschen Altmeister, wie die Freiheitsoratorien Händels, jetzt von neuem eine mächtige Wirkung ausüben, beweist die in allen Teilen gelungene Aufführung von „Judas Maccabäus" durch den durch Mitglieder des Elberfelder Lehrergesangvereins verstärkten Elberfelder Gesangverein und das Städtische Orchester unter Hayms bewährter Führung. Von den Einzelstimmen, Anna Stronck-Kappel (Sopran), Therese Funck (Alt), Adalbert Ebner (Tenor), Alfred Naef (Baß), gebührte ersterer vermöge ihres reizvollen Soprans und des echt künstlerischen Vortrags der Preis. Auch die Aufführung von Beethovens „Neunter" (4. Beethoven-Abend) durch denselben Orchester- und Chorkörper unter der straffen, energischen Leitung von Hans Haym war eine des großen Werkes, das auch in großer Zeit groß bleibt, würdige. Die Stimmen des Soloquartetts, Anna Kaempfert, Therese Funck, Bruno Haberl, Richard Breitenfeld, paßten trefflich zusammen. Das neugegründete Rheinische Streichquartett (Julian Gumpert, Eugen Kronenberg, Hans Schmitz, Christel Bertram) führte sich sehr vorteilhaft ein und hatte bisher in zwei Kammermusik-Abenden mit Werken von Beethoven, Haydn, Schubert und Mozart bedeutende künstlerische Erfolge aufzuweisen.

Ferdinand Schemensky

GENF: Seit Stavenhagens Tode ist die Stelle des Leiters unserer Symphoniekonzerte unbesetzt geblieben. Das 2. Konzert dirigierte der Schweizer Komponist Joseph Lauber, der seine Vierte Symphonie in c-moll auf das Programm gesetzt hatte. Das Werk zeugt von tüchtiger Beherrschung des Orchesters, ohne jedoch nach der emotiven Seite Besonderes zu bieten. Im 3. Konzert schwang Theo Ysaye den Taktstock. Eine Überraschung bereitete uns die mitwirkende Pianistin Marguerite Guller, die mit einer für ihre 16 Jahre erstaunlichen Sicherheit Saint-Saëns' c-moll Konzert und d'Indy's „Symphonie sur un thème montagnard" zur Vorführung brachte. Der französische Komponist Le Borne stand im 4. Konzert an der Spitze des Orchesters und brachte seine f-moll Symphonie zu Gehör, ohne damit ein besonderes Interesse zu erwecken. Jaques-Dalcroze dirigierte die Musik zu seinem Festspiel in zwei Konzerten, der Genfer Komponist Ernest Bloch seine cis-moll Symphonie, ein Jugendwerk, das eine starke Persönlichkeit verrät, und unser Domorganist Barblan Mozarts g-moll Symphonie und Brahms' „Schicksalslied". Ansermet, Kapellmeister in Montreux, leitete zwei Konzerte, in denen er mit der Musik zu Stravinski's „Petruschka" lebhaftes Interesse erweckte. — Unter den Solisten glänzte Marie Panthès durch die sehr gediegene Wiedergabe von Bachs d-moll Konzert. Unsere Genfer Sängerin M. L. Debogis hatte mit einem Liederabend zum Besten der Unterstützungskasse der Association des Musiciens einen bedeutenden künstlerischen und finanziellen Erfolg. Der Pianist E. Frey, ein Schweizer, jetzt in Moskau ansässig, gab mit der Geigerin Eugenie Konewsky ein Konzert. Der Künstler besitzt eine etwas robuste, aber gut entwickelte Technik. Die Geigerin erfreute durch ihren echt musikalischen, warm empfundenen Vortrag und ihr glattes, sicheres Spiel. In Georges Boskoff, einem rumänischen Pianisten, lernten wir einen tüchtigen Künstler kennen, der trotz seiner Jugend ein Meister seines Instrumentes ist. César Thomson gab ein Konzert mit Orchester. Er hat trotz seines Alters nichts von seiner stupenden Technik verloren. Der Künstler konzertiert jetzt in Italien und hat in Rom einen zahlreichen Schülerkreis um sich versammelt. — Vincent d'Indy kam aus Paris, um den „Orfeo" von Monteverde zu dirigieren. Im gleichen Konzert kam „Jephtas Tochter" von Carissimi zur Aufführung, die Montillet von Genf zu Gehör brachte. O. Schulz

KÖLN: Die erhebenden, weihevollen Eindrücke, die wir sonst stets Bachs Matthäus-Passion verdankten, wurden im 9. Gürzenichkonzert, dem letzten dieser abgekürzten Saison, nicht ganz erreicht. Ohne daß man so ohne weiteres die Kriegsverhältnisse als Grund gelten

lassen könnte, war diesmal in der Aufführung, und zwar hauptsächlich von leitender Stelle aus, nicht alles so, wie es hätte sein sollen und können. Für die verminderte Zahl der Chöre und eine stark merkliche Verschiebung des Stimmenbestandes (auch die sonst für die Choräle verwendete erste Chorklasse des Konservatoriums fehlte) sind die Einberufungen maßgebend, aber der aktive Chor hatte nicht die erforderliche Fühlung mit dem Dirigenten oder mit seinen besonderen Absichten, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Proben in unzureichender Weise abgehalten wurden, obgleich dazu reichlich Zeit vorhanden war. Neben Gelungenem gab es Strecken durchaus ungenügender Chorbetätigung und manches kam arg dilettantisch zu Gehör. Was Hermann Abendroths Dirigententätigkeit an diesem Abend sonst angeht, so konnte man seiner Ausdeutung des Werks wohl auf weiteren Strecken beipflichten; aber es gab da, wenn das in diesem Falle ominöse Wort schon angewendet werden muß, zu viel der „Auffassung", zu markantes Deuteln und Zerlegen, und zu wenig Tradition. Mit feinkniffficher Verstandesarbeit und äußerer Dirigentensicherheit ist in dem Passionswerke nicht immer das Wünschenswerte zu erreichen. Weit höher schätze ich die mit genauer Kenntnis Bachs verbundene Pietät für den von seinen älteren maßgebenden Interpreten uns überkommenen Aufführungsstil ein. Mit anderen Hörern hatte auch ich den Eindruck, als hätte Abendroth hier in der alljährlich wiederkehrenden Passion ein Werk vorgeführt, in dessen Wesenseigenheit er noch nicht bis zum unerläßlichen Letzten eingedrungen ist. Man weiß, wie meisterlich das Gürzenich-Orchester Bachs hehre und sinnig-weihevolle Tonsprache auszuführen gewöhnt ist; nicht alles konnte diesmal so bedingungslos befriedigen wie bei Wüllner und Steinbach. Die von Friedrich Wilhelm Franke ausgezeichnet vermittelte Orgelpartie ward zu einer viel ausgedehnteren als sonst, mußte die Orgel doch sogar alle die vom Gürzenichchor vorgetragenen Choralgesänge begleiten, was es früher natürlich nicht gab. Unter den Solisten ragte, wie schon mehrmals zuvor, Paul Bender von der Münchener Hofoper mit seinem nach jeder Richtung hochkünstlerisch durchgeführten, rein stimmlich glänzend ausgestatteten Christus hervor. Auch Heinrich Kühlborns Evangelist war eine prächtige Leistung, und weiter behaupteten als Vertreterinnen der Sopran- und Altpartie Wilhelmine van Lammen und Maria Philippi einen schon öfters mit Ehren innegehabten Posten. — Sonst wäre nur von einer Anzahl von Kriegswohlfahrts-Konzerten zu sprechen, deren künstlerisches Interesse vorwiegend örtlicher Natur ist. — In einem größeren Künstlerkonzert erzielte die treffliche Sängerin der Oper Wanda Achsel mit Liedern von Fritz Fleck besonderen Erfolg. Der in fesselnder musikalischer Rhetorik niedergelegte reiche Stimmungsgehalt und die edle Poesie der schlichten melodischen Linien sprachen in „Der Abend" und „Die Mütter" warm und überzeugend an, während in der „Husarenbraut" das verliebte Mädchen seinem zum Tore hinausreitenden Sergeanten gar frisch, schelmisch und resolut den Abschiedsgruß widmet. Auch Bertha Grimm-Mittelmann und Julius vom Scheidt holten sich mit Gesängen von Fleck, Brecher, Weingartner und Brahms reichen Beifall. Therese Sarata spielte zunächst mit Fritz Rehbold Brahms' Erste Sonate für Geige und Klavier in ausgezeichnetem Stile, um später mit Sarasate's „Zigeunerweisen" einen vollen Triumph ihrer Virtuosität wie ihres Temperaments zu zeitigen.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Wegen schwerer Krankheit bin ich genötigt, über die Veranstaltungen des Februar nachträglich, über die des März aus zweiter Hand zu berichten. Hiermit die Hauptpunkte. Der „Musikverein" brachte eine gute Aufführung der „Jahreszeiten". Ein paar Wochen nachher starb der langjährige Dirigent des Vereins, Prof. Franz Neruda (bekanntlich ein Bruder der Lady Hallé), der sich mehr durch gewissenhafte als inspirierende Leistungen um den Verein verdient gemacht hat, während seine Verdienste um das Kammermusikleben Kopenhagens ihm bedeutend höher anzurechnen sind. — Der Antipode des Musikvereins, der Dänische Konzertverein, brachte lauter Neuheiten: Lieder von Børresen und Brodersen (reichlich nippesartig), ein Quartett mit obligater Klarinette von K. Harder, ein nicht uninteressantes, aber bizarres und unschönes Werk, und ein hübsches Klavierquartett von Simonsen. — Der Cäcilienverein endlich bot ein gemischtes, aber unterhaltendes Programm, Altes und Neues nebeneinander. Den Verein leitet jetzt der noch jugendliche Organist Rung-Keller mit sichtbarem Eifer; vorläufig waren die Chorleitungen nicht ganz auf der Höhe seines Vorgängers und Onkels Frederik Rung. — Die Königliche Kapelle führte Beethovens Neunte mit so gutem Erfolg auf, daß sie wiederholt werden mußte. — An einem eigenen „Kompositionsabend" erzielte Hilda Sehested hübschen Erfolg. — Von den wenigen Gästen, die trotz des Krieges Kopenhagen besuchten — an und für sich auch für die Künstler eine gute Idee —, seien genannt Frau Cahier (Lieder von Mahler), Zadora, Burmester und Telmanyi.

William Behrend

LEIPZIG: Mit dem sichern Schritt der Klassiker wurde dieser Kriegskonzertwinter im Gewandhaus eingeleitet, und gleicherweise klang sein Ende aus, diesmal jedoch nicht mit der seit wohl länger als einem Menschenalter üblichen Neunten — das Lied an die Freude mit seinen kosmopolitischen Idealen wollte manchem Leipziger nicht in diese auf den Kopf gestellte Welt passen — sondern man entbot dem Bundesgenossen, der sich nachträglich noch zu den Zentralmächten geschlagen hat, seinen Gruß mit der Ouvertüre, dem Derwischchor, dem türkischen Marsch und Chor aus den Kotzebue-Beethovenschen „Ruinen von Athen". Sicher, daß diese Stücke als Auftrags- und Gelegenheitsmusik weit hinter der gleichfalls gebotenen dritten Leonorenouvertüre zurückstehen, aber Gelegenheit und die seltene Möglichkeit, sie zu hören, rechtfertigten durchaus ihre Wiedergabe, und die Tatsache, daß das Festspiel Kotzebues vollständig verwittert ist, litt die auch an sich noch hörenswerte Musik unbedenklich im Konzertsaal. Meister Nikisch brachte mit seinen tapferen Mannen diese Beethoveniana und eine Hymne

(1. Krönungs-Anthem) für Chor und Orchester von Händel in gewohnter eindringlicher Weise heraus. Der vorletzte Abend war Brahms gewidmet. Adolf Busch, uns vom letzten Leipziger Bachfest noch in frischer und bester Erinnerung, spielte das Violinkonzert mit mäßig großem Ton, aber um so fertigerer Technik, mit herzerquickender Rhythmik und so prächtiger musikalischer Einfühlung, daß man sich von ihm ein Mozartsches Konzert hätte ersehnen mögen. Nikisch prägte die Tragische Ouvertüre und die Zweite Symphonie des Spätklassikers nicht nur über alle Kritik, sondern überhaupt über alles Lob erhaben. — Mit eigenen Konzerten traten in diesen vierzehn Tagen nur zwei Namen hervor. Der Tonsetzer Hans Ludwig Kormann, dessen Jugend noch manches von seinem schönen, aber noch auf bekannten Pfaden wandelnden Talent erhoffen läßt (Mitwirkende: Anna Führer, [Sopran], Valeska Nigrini [Alt], Alfred Kase [Bariton], Otto Weinreich und Erich Liebermann-Roßwiese [Klavier]) und die bekannteste einheimische Geigerin Catharina Bosch, die, im Begriff nach der Schweiz überzusiedeln, den Verehrern ihrer Kunst gleich drei Konzerte (Mozart: B-dur, Beethoven, Bruch: g-moll) zum besten gab, worunter sie mir, der ich die ersten beiden hörte, das Beethovensche am meisten zu Dank spielte, und wobei sie vom Winderstein-orchester unter Leitung ihres hochverdienten Lehrers Hans Sitt trefflich unterstützt wurde. — Der Kriegskonzertwinter klang aus in Bachs „Matthäuspassion" in der Thomaskirche und Sgambati's Requiem in der Peterskirche. Gerade der Umstand, daß man auch diesmal auf das Bachsche Werk, das seit 60 Jahren an jedem Karfreitage als Schlußfermate zum Besten des Witwen- und Waisenpensionsfonds des Stadtorchesters aufgeführt wird, nicht verzichtet hatte, dünkte uns als kräftige Bestätigung des Willens, auch künstlerisch die schwere Zeit durchzuhalten, was hier ja auch, obwohl natürlich mit einigen Einschränkungen, der Fall war. Der Bachverein, gut vorbereitet und durch Chorsänger der Thomas-, Petri- und Oberrealschule ansehnlich verstärkt, sang unter Carl Straubes Führung stark verinnerlicht und wurde von tüchtigen Solokräften unterstützt: Von Grete Merrem-Nikisch (Dresden), auf deren an sich außerordentlich lieblichen Sopran das Urteil „für die Passion zu weltlich" durchaus zutrifft, Else Brömse-Schünemann (Prag), deren Alt man vor allem schön geschult fand, und von den einheimischen Sängern Rudolf Jäger (Evangelist), W. Rosenthal (Christus) und Reinhold Gerhardt (kleine Partieen), die sich in ihren Rollen zumeist schon mehrfach trefflich bewährt haben. Das Stadtorchester, die Vertreter der obligaten Instrumente eingeschlossen, leistete natürlich Untadeliges. — „Durchhalten!" so hieß es aber auch wirtschaftlich bei dem Windersteinorchester, das, wie schon früher bemerkt, diesen Winter auf Teilung spielen mußte. Erfreulicherweise wurde ihm wiederholt von Chorvereinen, die es zur Mitwirkung verpflichtet hatten, die ganze Konzerteinnahme zugedacht. Auch die Singakademie war am Karfreitage jenen rühmlichen Beispielen gefolgt, als sie Sgambati's Requiem zum Gedächtnis der gefallenen Helden aufführte. Über die sorgfältigen und stimmungsvollen Chorleistungen unter G. Wohlgemuth ist heute, da das Werk schon mehrere Male von dem Chor aufgeführt wurde, nichts Neues hinzuzufügen. Das Baritonsolo hatte diesmal Ernst Possony übernommen, er führte es mit inniger Einfühlung in das glaubensstarke Werk durch.

Dr. Max Unger

STRASSBURG: Nachdem die Kriegsstürme sich bisher von unserer elsässischen Grenzfestung in einiger Entfernung gehalten haben, ist auch allmählich das hiesige Musikleben, über dessen schüchternes Sicherheben nach dem katastrophalen Kriegsbeginn ich das letzte Mal berichtet habe, wiederum etwas reger geworden. Ein großer Teil des Publikums hat das Bedürfnis, gerade jetzt sich an ernster Kunst zu erbauen. Gewisse Kreise allerdings, das einheimische Notabelntum, das bei aller Intransigenz doch zur deutschen Musik sonst in ein freundliches Verhältnis getreten war, halten sich ostentativ von allen künstlerischen (und sonstigen) Veranstaltungen fern. Es wird später einmal von Interesse sein, in die psychologischen Ecken hineinzuleuchten, in die sich diese Herrschaften während des Krieges verkrochen haben! — Nachdem vor Weihnachten noch das Brahmssche Deutsche Requiem, ein Werk, wie kaum ein zweites für diese Zeit geschaffen, die Herzen erhoben hatte, mochte auch die Aufführung unter Prof. Münch stilistisch und solistisch manche Bedenken erwecken, haben sich auch die Städtischen Symphoniekonzerte unter Pfitzner, wenn auch in bescheidenem Rahmen, mit etwas reduziertem Orchester und ohne Solisten, wieder eingestellt, und die vier ersten boten in ihren rein klassischen Programmen und fast durchweg trefflicher Ausführung reiche und lang entbehrte künstlerische Genüsse. Freilich haben dagegen die anfangs so hochstehenden sonntäglichen Soldatenkonzerte in der Aubette künstlerisch etwas eingebüßt, vor allem dadurch, daß nach Wiedereröffnung der Oper das Städtische Orchester nicht mehr mitwirken kann. Das gelegentliche Heranziehen der Garnison-Militärkapelle bietet dafür keinen vollwichtigen Ersatz, und der Schwerpunkt legt sich mehr auf das Gebiet der Unterhaltung durch Vorträge, Lichtbilder usw., wenn auch wertvolle solistische Darbietungen nicht ganz fehlen und die Veranstaltungen immer noch dankbar empfunden und zahlreich besucht werden. — Für das eigentliche Musikpublikum hat, gleichsam als Ersatz für die ausgefallenen Kammermusik-Abende (speziell des Tonkünstlervereins) der Frauenbildungsverein sieben Kriegsfürsorge-Abende eingerichtet, deren fünf erste bisher recht hübsche Programme brachten, von unseren ersten Künstlern bestritten, deren Höhepunkt bisher die reizenden Brahmsschen „Liebeswalzer" bildeten. Einige von Pfitzner für das Militärpublikum inszenierte Kammermusik-Konzerte erwiesen sich bei aller Gediegenheit doch als „Kaviar" für diese, nach kräftigerer Kost verlangenden Kreise. Von besonderer Bedeutung war eine wohlgelungene Aufführung dreier Bach-Kantaten unter Münch in der Wilhelmer Kirche. Überhaupt sollte gerade Bach jetzt viel mehr gepflegt werden, wie dies zum Teil wenigstens in einigen sonstigen

Kirchenkonzerten geschah. Auch der Männergesangverein bot einige Aufführungen mit zeitgemäßen Programmen. Auch einige andere, zum Teil ad hoc gegründete Vereinigungen orchestraler und vokaler Natur ließen sich hören, wenn auch ohne nachhaltige Erfolge, da ihre Leistungen doch schließlich mehr gut gemeint als künstlerisch hochstehend waren. In höherem Grade gilt letzteres von dem Violinabend Felix Berbers (zurzeit hier als Offizier eingezogen), wenn ich auch mit seiner Behandlung der Kreutzersonate nicht ganz einverstanden sein konnte. — So ergibt sich, daß wir auch in diesen Kriegszeiten die Kunst nicht ganz zu entbehren haben, wenn auch freilich von Novitäten und interessanten Aufführungen großen Stils zurzeit hier nicht die Rede sein kann.

Dr. Gustav Altmann

ZÜRICH: Das 5. Abonnementskonzert brachte uns die erfolgreiche Uraufführung von Hans Hubers d-moll Symphonie. (Hans Huber, der bekannte Dirigent der großen Kasinokonzerte von Basel, leitete interimistisch diesen Winter auch die Züricher Tonhalle-Symphonieabende.) Dem Programm zu seinem neuen Opus gab er einige Erläuterungen bei, von denen hier das Wichtigste mitgeteilt sei: Den Vorwurf des ersten Satzes (der Symphonie) bilden Wetter- und Temperamentkontraste der einzelnen Landesgegenden und Stämme. Der zweite Satz ist eine militärische Humoreske in Marschform. Der dritte und vierte Satz wenden sich an die Natur; das Adagio an die einsame Erhabenheit des Hochgebirges, der Schlußsatz ans Volksleben. Die Symphonie ist wohl in erster Linie als Nationalwerk gedacht. Gewiß baut sie sich fast ausschließlich auf schweizerischen Volksmotiven auf; in der Durchführung lassen sich jedoch eigentlich schweizerische Nationalcharakteristika nicht erkennen. Die Symphonie Hubers gehört zu den wertvollsten, die in der Schweiz entstanden sind. Unter Vermeidung des grell Grotesken und bei absolut klangschöner Harmonie verbindet sie viel Lyrisches mit episch Erhabenem und einem trockenen, gesunden Humor. Und gerade dieser zweite Satz, die militärische Humoreske, verdient besondere Hervorhebung in einer Zeit, wo so vielen Komponisten der Scherzo-„Humor"-Satz nur gelingt, insofern sie darunter thematische und harmonische Narrenspielerei oder exzentrische Sprünge verstehen. Aber Hubers Symphonie ist internationale, nicht nationale Arbeit, daran ändern weder Programm noch Volksmotive das geringste. Als Solist des Abends erfreute der Leipziger Geiger Gustav Havemann mit dem Vortrag des Violinkonzerts von Dvořák und einiger ungarischer Tänze von Brahms.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Aus Anlaß von Robert Volkmanns 100. Geburtstag (6. April) veröffentlichten wir im 1. Aprilheft 1915 einen Artikel über den in unserem öffentlichen Musikleben heute zu Unrecht etwas vernachlässigten Tondichter. Technischer Gründe wegen konnten wir jenem Gedenkartikel kein Bild des Künstlers beigeben, benutzen aber die erste Gelegenheit, um das Versäumte, wenn auch etwas post festum, nachzuholen. Dank der Liebenswürdigkeit Dr. Hans Volkmanns, dem wir auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aussprechen, sind wir in der Lage, unseren Lesern ein seltenes, noch nie veröffentlichtes Porträt des Meisters vorzulegen.

Am 28. Mai sind 110 Jahre seit dem Tode Luigi Boccherini's vergangen. Ein hervorragender Cellist, eine Zeitlang Hofkapellmeister in Madrid, 1787 zum Hofkompositeur des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen ernannt, hat Boccherini besonders auf dem Gebiete der Kammermusik eine außerordentliche Fruchtbarkeit entwickelt (u. a. 91 Streichquartette, 125 Streichquintette, 54 Streichtrios). Seine Arbeiten besitzen heute meist nur noch geschichtlichen Wert.

Nachträglich sei noch eines Achtzigjährigen gedacht: Bernhard Scholz', der am 30. März 1835 in Mainz das Licht der Welt erblickte. Von 1859—65 Hofkapellmeister in Hannover, dann Dirigent des Orchestervereins in Breslau, entfaltete er vom Jahre 1883 an eine reiche, künstlerisch überaus ergiebige und verdienstvolle Tätigkeit als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. sowie als Leiter des Rühlschen Gesangvereins. Als schaffender Künstler hat sich Scholz mit Opern, Chor- und Kammermusikwerken, Ouvertüren und Liedern einen geachteten Namen erworben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107[I]

LUIGI BOCCHERINI
† 28. Mai 1805

XIV 16

BERNHARD SCHOLZ
* 30. März 1835

XIV 16

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 17 · ERSTES JUNI-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W·

Weichheit ist gut an ihrem Ort,
Aber sie ist kein Losungswort,
Kein Schild, keine Klinge und kein Griff,
Kein Panzer, kein Steuer für ein Schiff.

Friedrich Vischer

INHALT DES 1. JUNI-HEFTES

PAULA DEHMEL: „Die Gänsemagd". Ein Märchenspiel in fünf Aufzügen mit Musik und Tanz (Schluß)

ALFRED SCHNERICH: Das Kirchenmusikwesen in Wien

ALEXANDER JEMNITZ: Gegen das versenkte Orchester

FRANZ DUBITZKY: „Englisch Horn" oder „Alt-Oboe"? Eine Entgegnung

REVUE DER REVUEEN: Zu Robert Volkmanns 100. Geburtstag. — Verschiedenes

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: C. Spohr, Wolfgang Golther, Franz Dubitzky, Wilhelm Altmann, Emil Thilo, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Barmen, Berlin, Brünn, Brüssel, Danzig, Dessau, Freiburg i. Br., Gießen, Hagen i. W., Kiel, Leipzig, Lübeck, Mainz, Nordhausen a. H., Posen, Stettin

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Das Innere der Piaristen-Kirche in Wien; Zwei Fresken von Rottmayr in der Peterskirche und in der Karlskirche in Wien

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

DIE GÄNSEMAGD

EIN MÄRCHENSPIEL IN FÜNF AUFZÜGEN MIT MUSIK UND TANZ

VON PAULA DEHMEL IN BERLIN-STEGLITZ

Schluß

Dritter Aufzug.

(Derselbe Schauplatz wie im zweiten Aufzug. Es ist früher Morgen. Edela tritt aus dem Hause; sie ist im Unterkleid, trägt Oberkleid und Schuhe in der Hand und geht auf das Brünnchen zu, um sich zu waschen und anzukleiden. Währenddessen singt sie):

Quellchen geht in den Rauschebach,
Bach geht in den Fluß;
Fluß geht vorbei an der Eltern Haus,
Mütterchen hört seinen Gruß:
Grüße mir, Quellchen, grüße mir fein
Mutter und Vater, vergiß es nicht, nein?

Vater pfeift seinem Hühnerhund,
Mutter sorgt für den Herd,
Schwesterchen gießt ihre Tausendschön',
Bruder zäumt sich sein Pferd;
grüße mir, Quellchen, ich bin so allein,
Bruder und Schwester, vergiß es nicht, nein?

(Sie ist unterdessen mit Waschen und Anziehen fertig geworden; während der letzten Verrichtung kommt Kurd, pflanzt sich breitbeinig vor ihr auf und sieht ihr zu.)

Edela: Art'ger Bursch guten Morgen sagt;
Kurd: Ach, du bist ja bloß die Magd.
Edela: O, wir Mägde wissen auch,
wie's bei feinen Leuten Brauch;
wo ich zu Hause, grüßten mich gern
Barone und Grafen, vornehme Herrn.
Da lernt' ich fein knixsen. Doch, willst du es sehn,
tu' die Hand an die Mütze und grüße erst schön.

Kurd (nimmt mit der linken Hand die Mütze hoch und kratzt sich mit der rechten den Kopf):
So?

Edela: Nein, Tölpel, kannst mich dauern,
so grüßen nicht Herren, so grüßen nur Bauern.

Kurd (Edelas Kleider betrachtend):
Du siehst mir g'rad' nach was Feinem aus!
Wo steht denn deines Vaters Haus?

Edela (Kurd herumdrehend):
Erst gehst du rechts, dann halber links,
dann wieder geradeaus,

dreiviertel um den Kirchturm rum,
steht meines Vaters Haus. (Kurd sieht sie mit offenem Mund an.)
Sieh, jetzt machst du ein schlaues Gesicht!

Kurd: Ja, Lisel, das versteh' ich nicht;
doch nun lehre mich das Grüßen.

Edela (hat sich die Haare gelöst und zieht einen Kamm aus der Tasche, um sich zu kämmen):
Mußt erst deine Unart büßen!

Kurd (zudringlich):
Ei, welch langes, goldnes Haar
glänzt wie lauter Seide.

Edela (ihm ausweichend):
Mach' dich fort, du grober Wicht,
Treib' die Gänse auf die Weide!

Kurd: Gibst du mir keins,
hasch' ich mir eins!

(Stummes Spiel des Haschens und Wehrens, bis Edela den Schleier aus dem Fliederbusch zieht, und nach Kurd damit schlagend, singt):

Weh, weh, Windchen,
nimm Kürdchen sein Hütchen,
laß ihn laufen und jagen
zwei Stunden am Tage,
bis ich mich geflochten und geschnatzt
und wieder aufgesatzt.

(Ein Wind erhebt sich, reißt Kurd die Mütze vom Kopf, wirbelt sie ein paarma umher und trägt sie in den Wald fort.)

Kurd: Mein Hut, mein schöner Hut! (Läuft dem Hute nach; ab.)

Edela (verbirgt den Schleier wieder im Fliederstrauch mit den Worten):
Lieg still, lieg still, mein Schleierlein,
brauch' ich dich wieder, warte mein!

(Sie kämmt sich nun das Haar und singt wieder die Quelle an.)

Quellchen, du und der Rauschebach
Sollt meiner Mutter sagen,
den Buben, der mich necken wollt',
den tät der Wind verjagen;
sing es und rausch' es ins Fenster hinein,
wo Mutter schläft, vergiß es nicht, nein?

(Verstohlen.) Und kommt dir, Quellchen, auf deinen Wegen
ein blauer Ritter, mein Falke, entgegen, —
grüße ihn, Quellchen, heimlich und fein,
die goldene Blume wartete sein,
die goldene Blume vom Walde.

(Frau kommt aus dem Hause. Sie hat in der Hand einen Kupferkessel, ein Säckchen mit Linsen, lose Reiser zum Besen, über den Arm ein Umschlagetuch, einen Bauernhut auf dem Kopfe. Während sie mit Edela spricht, stellt sie die Sachen auf den Tisch, bindet sich die Hutbänder fest und nimmt das Tuch um die Schultern. Zuletzt langt sie sich aus der Ecke noch einen Henkelkorb.)

Frau: Ei, ei, schon munter? nun das find' ich brav,
ein fleißig Mädel scheut den Morgenschlaf.
Hier hast du Reiser, binde mir den Besen,
dies Säckchen Linsen mußt du gut verlesen,
auch diesen Kessel scheure mir recht blank,
ich bin sehr eigen mit dem Küchenschrank;
Dann mische unsern Gänsen gleich das Futter
und melk' die Kuh. Ja, richtig, auch die Butter
muß noch bereitet werden; tüchtig mengen
mußt du sie noch mit Salz. Im Hofe hängen
noch einige Wäschestücke; die besorgen,
glätten und bügeln kannst du noch heut morgen.
Geh schnell ans Werk, mach, wie ich dir befohlen,
ich muß zur Stadt, um Fleisch und Speck zu holen.

(Sie geht mit dem Korb ab.)

Edela (ringt die Hände, schüttelt den Kopf und singt):
Ach, wie wird mir doch so dumm!
alles wirbelt mit mir um,
Reiser, Linsen, Kessel, Kuh,
Futter, Butter, Wäsche dazu,
alles ist mir loser Wind,
nichts versteht das Königskind.
Meinen Händen, weiß wie Schnee,
tat noch keine Arbeit weh,
kann nur tanzen, fechten, reiten,
zierlich sprechen, würdig schreiten,
kann nicht verdienen mein Stückchen Brot,
Ach, wer hilft mir aus der Not?

(Sie hat sich an den Gartentisch gesetzt, legt den Kopf auf den Tisch und weint. Die Musik deutet an, daß sie dabei einschläft. Heinzelmännchen kommen. Sie singen im Chor:)

Wir, wir, wir,
wir helfen dir!

(Während sie nacheinander hinten über ihren Stuhl klettern, sagen sie ihr ins Ohr:)

1. Heinzelmann: Ich bin der Besenmann,
fang gleich zu binden an. (Er tut's.)

2. Heinzelmann: Ich heiße Linsenkern,
lese die Linsen gern. (Er tut's.)

3. Heinzelmann: Ich bin der Scheuerbold,
Kessel wird eitel Gold. (Er tut's.)
4. Heinzelmann: Ich melke dir die Kuh,
geb' ihr gleich Futter dazu. (Er tut's.)
5. Heinzelmann: Ich Wischerich.
6. Heinzelmann: Ich Glätterich.
7. Heinzelmann: Ich Butterich.
8. Heinzelmann: Ich Plätterich.
Alle (Chorgesang): Uns riefen die Elfen
zu schaffen, zu helfen.
Faßt an, faßt an,
begonnen, getan!
Immer bei Laune
sind wir Alraune
tralalala!
Nicht lang besinnen,
emsig beginnen,
tralalala!
Arbeit macht fröhlich,
Schaffen macht selig,
tralala, tralalala!
Und ist das Tagewerk groß wie ein Haus,
rührige Hände richten es aus!
Faßt an, faßt an!

Die Heinzelmännchen haben während des Gesanges alles fertiggemacht und sauber hingestellt. Dann verschwinden sie.)

Edela (erwachend):
Was ist? wo bin ich? was ist gescheh'n?
was muß ich sehn?
die schwere Arbeit all gemacht?
wer hat's vollbracht?
Ich schlief doch ein auf dieser Bank!
Du mein Beschützer, hab' Dank, hab' Dank!

Schmied (tritt behaglich aus dem Hause, sieht erstaunt die Dinge):
Nun, wie geht es dir, Mamsellchen,
Fitschervogel, Federfellchen?
Hat das Magdkind gut gepfiffen
und die Arbeit all begriffen?

Edela: Wenn der Starmatz lernt das Pfeifen,
wird ein Mädel doch begreifen,
wenn sie singt, und wenn sie lacht,
sich die Arbeit von selber macht.

Schmied (erstaunt): Schau, nur schau, 's ist alles fertig,
und des vollen Lobs gewärtig.
Solchen Eltern, die erzogen
so ihr Kind, muß man gewogen
sein, die möcht' ich kennen,
kannst du mir Stand und Namen nennen?

Edela (schelmisch sich um den Schmied bewegend, singt):
Mein Vater ist ein Bäckermeister,
„Hans-back-die-Semmeln-größer" heißt er;
meine Mutter, die Frau Meisterin,
zieht den Teig wer weiß wie dünn,
rollt ihn mit der Mangel aus,
macht sieben bucklige Pretzeln draus;
die erste für den, der fragt,
die zweite für den, der's sagt,
die andern für die neugierigen Alten,
damit sie lernen, den Mund zu halten!

Schmied: Du bist ein Schelm.

Edela (knixsend):
Die Schelme werden gern gesehn,
Duckmäuser läßt man draußen stehn.

Schmied (der unterdessen wieder an seinen Amboß gegangen ist, um zu arbeiten, singt):
Pink, pank, Hammerschlag,
Ein Goldfasan flog in den Hühnerschlag,
Und findet er nicht bald heraus,
rupfen sie ihm die Federn aus.
Mein Edelwild du,
sieh zu, sieh zu. (Er arbeitet weiter.)

Frau (kehrt eilig zurück, sieht sich befriedigt um):
Nun, mein Töchterchen, sag' an,
ist die Arbeit all getan?

Edela (knixsend): Ja, Frau Schmiedin.

Frau: Ist der Kessel blink und blank,
aufgeräumt der Küchenschrank?

Edela: Ja, Frau Schmiedin.

Frau: Sind die Linsen gut verlesen,
ist gebunden unser Besen?

Edela: Ja, Frau Schmiedin.

Frau: Hat die Kuh auch frisches Futter,
ist gesalzen unsre Butter?

Edela: Ja, Frau Schmiedin.
Frau: Ist die Wäsche hübsch geglättet,
und die Spitzen fein geplättet?
Edela: Ja, Frau Schmiedin.
Frau: Nun, das nenn' ich fleißig sein,
hier die Äpfel, sie sind dein,
hier ist Speck und hier ist Brot,
nimm es heut statt Mittagbrot,
geh zum Stall, laß die Gänse heraus,
führ' sie hinten ums Haus
an dem Bach entlang, ein Stück durch die Heide,
da findest du bald die schönste Weide,
abends bringst du sie wieder heim,
dann wartet ein warmes Süppchen dein;
und führst du dich weiter brav und gescheit,
gibt's zu Johanni ein neues Kleid.

(Die Frau will eilig ins Haus. Der Schmied steht von seiner Arbeit auf und will sehen, was im Korbe ist. Mit dieser Plänkelei gehen sie beide ins Haus. Edela bindet sich indessen ein Tuch um den Kopf und nimmt eine Gerte von der Wand.)

Edela (allein, betrübt auf ihr Stück Brot sehend, zu Falada, der wieder sichtbar wird):
O Falada, der du da hangest,
Faladas Kopf: O Jungfer Königin, die du da gangest,
wenn das deine Mutter wüßte, das Herz
im Leibe tät ihr zerspringen.

(Edela ab nach links.)

Vorhang.

Vierter Aufzug.

(Die Bühne stellt einen Vorhof der königlichen Gärten dar, von denen noch ein Teil in die Szene hineinreicht. Im Hintergrunde, erhöht, das königliche Schloß, zu dem auch ein seitlicher Laubenweg für die Dienerschaft führt. Der Park ist vom Vorraum durch ein niedriges Kettengitter abgeschlossen, in dessen Mitte eine halb offene Tür in die Gärten führt. Nach einer Seite erstreckt sich Wald. Der Hof ist etwas bepflanzt. Nachmittag. Die Bühne ist leer. Die Elfen kommen, sehen sich vorsichtig um, ob niemand lauscht [event. mit Doppelvorhang zu spielen].)

1. Elfe: Habt ihr gehört? Habt ihr gesehn?
2. Elfe: Hochzeit im Schloß?
Das darf nicht gescheh'n.
Verwirrt den Troß!
3. Elfe: Lockt alle fort
von Schloß und Ort!

4. Elfe: Die Händler, die Gäste,
die Boten zum Feste,
5. Elfe: Lockt sie fort, führt sie irr
in Waldes Gewirr,
6. Elfe: durch Sumpf und durch Moor,
durch Heide und Rohr,
1. Elfe: Kobold und Wind
helfen dem Kind!
2. Elfe: Laßt flackern die Lichter!
3. Elfe: Laßt glühn die Gesichter!
4. Elfe: Bald hier, bald dort —
Alle: Führt sie irr, führt sie fort.
(Die Elfen verschwinden.)

(Man hört eine ländliche Weise. Ein Trupp Dorfkinder, etwa zehn Paare, treten auf. Die Knaben haben Sträußchen am Hute und Trompeten an den Gürteln. Die Mädchen tragen Körbchen am Arm, in denen sich Blumensträuße befinden. Die Kinder sind in Sonntagskleidern, halten sich über Kreuz an den Händen, gehen im geschlossenen Zuge um den Hof herum und singen:)

Ri, ra, rutsch,
Wir fahren in der Kutsch'!
heute soll die Hochzeit sein,
da spannen wir die Pferdchen ein,
Pferdchen wollen Haber fressen:
sollt uns Kinder nicht vergessen,
ri, ra, rutsch,
wir fahren in der Kutsch'!

Ri, ra, rutsch,
leer ist unsre Kutsch'.
Ei, wir wollen Hochzeitsgaben,
Zuckerwerk und Kuchen haben,
Wurst und Schinken, gelbe Butter,
für den Vater, für die Mutter,
ri, ra, rutsch
bringt uns in unsre Kutsch'.

(Die Kinder stellen sich am Schloßgitter auf, die Knaben nehmen ihre Trompeten und blasen einen Tusch.
Die Zofe kommt aus dem Schloß, einen großen Korb mit Lebensmitteln hinter sich hertragend, daß ihn die Kinder nicht gleich sehen.)

Kinder im Chor: Hurra, seht, da kommt die Zofe!
Zofe (noch hinter dem Gitter):
Wollt ihr Rangen wohl vom Hofe?
Macht euch fort, ich sag's im guten,
drinnen gibt es Stock und Ruten;

kehrt ihr nicht ganz artig um,
tanzen sie euch lahm und krumm.
(Sie steht jetzt in der offenen Tür.)

Ein Knabe: Schnick und schnack, du dumme Zofe,
heute gehn wir nicht vom Hofe,
und dein böses Brummgesicht
hilft dir nicht.

Zweiter Knabe (die Zofe in den Hof ziehend):
Zöfchen, ei, was soll das Necken?
her den Korb und nix verstecken!

Alle Kinder (jubelnd die Zofe umringend):
Her den Korb und nix verstecken!

Chor der Kinder: Hochzeitskuchen, Hochzeitsgaben,
Pferdchen wollen Futter haben,
satte Pferdchen haben Mut,
glatte Pferdchen traben gut,
ri, ra, rutsch,
vor unsrer Hochzeitskutsch'!

(Während des Gesanges hat die Zofe die Geschenke in die bereitgehaltenen Körbe der Mädchen getan, die die Blumen in die Hände genommen haben. Auch die Knaben nehmen ihre Sträuße vom Hute und werfen sie in den nun leer werdenden Korb der Zofe.)

Knaben (singen): Unsre Pferdchen sind getränkt,
und der Haber ist verschenkt,
willst du was zum Lohn?

Mädchen: Nimm die Blumen, nimm sie alle,
schmück den Tisch und schmück die Halle
für den Königssohn.

(Die Kinder ordnen sich wieder in Reihen und singen beim Abgehen:)

Ri, ra, rutsch,
nun fährt sie ab, die Kutsch'!
ach, wie ist die Kutsche schwer,
ach, wie ziehn die Pferdchen sehr;
doch sie werden an den Krippen
bald den süßen Haber nippen;
ri, ra, rutsch,
wir fahren in der Kutsch'. (Ab.)

(Zwei Mädchen kommen mit Girlanden, die sie am Gitter befestigen. Die Zofe gesellt sich zu ihnen.)

1. Mädchen: Hast du die neue Prinzessin gesehn?
Die kann ja nicht ordentlich g'rade gehn.

2. Mädchen: Und Augen hat sie wie eine Kuh!

Zofe: Und solche roten Hände wie du! (Lachen.)

2. **Mädchen** (spaßend die Gebärde des Ohrfeigens machend):
Willst du mit ihnen Bekanntschaft machen?
Sie wissen allerliebste Sachen.

1. **Mädchen**: In Niederland sind die Mägde knapp,
da wäscht die Prinzessin wohl selber ab. (Lachen.)

2. **Mädchen**: Bei Tische ißt sie wie ein Heide,
wischt Hand und Mund sich ab am Kleide!

Zofe: Hast du das so genau gesehn?

2. **Mädchen**: Ich mußte hinter dem Stuhle stehn,
sie schluckte, schmatzte wie ein Pudel,
Aß mit den Fingern Fisch und Nudel.

1. **Mädchen**: Und wenn die Herrschaft mit ihr spricht,
zieht sie ein grützedumm Gesicht
und sagt ja, ja, und sagt nein, nein,
wackelt vom rechten aufs linke Bein, (ahmt es nach)
und schneuzt sich wie ein Fuhrmannsknecht,
sagt, Kinder, ist solche Prinzessin echt?

Alle drei: Nein, dreimal nein und dreimal nein,
das kann keine echte Prinzessin sein!

(Während die Mädchen noch plaudern, naht sich von der linken Seite her ein bunter Aufzug. Zwei [event. auch mehr] Krämer, zwei Gärtner, zwei Schlächter und zwei Bäcker kommen mit geschmückten zweirädrigen kleinen Karren, in denen ihre Waren ausgelegt sind. Die Mädchen besehen während der folgenden Gesänge die Sachen, von denen die Händler einiges auf Schaubretter ordnen, die sie um den Hals tun. Es kommen noch mehr Bedienstete hinzu.)

Die Krämer: Goldbrokate, Silberbänder,
Wohlgerüche aller Länder,
Elfenbein und zarte Spitzen,
Stickereien, seidne Litzen,
Ringe, Spangen, Gürtelschnallen,
Edelsteine und Korallen;
was nur Kunst und Handarbeit
je ersann, hier ist's bereit:
Laßt uns ein und wählt und schaut
für den Bräutigam, für die Braut!

(Die Krämer gehen, von einigen Mädchen geleitet, ins Schloß ab.)

Die Gärtner: Frische Beeren aus dem Walde,
Trauben von der Bergeshalde,
Pfirsiche und Aprikosen,
eingebettet unter Rosen,

dunkle Kirschen, zarte Pflaumen,
süß zerschmelzend an dem Gaumen,
tausendfältig reiche Blüten,
die wir in den Gärten hüten:
Fühlt den Duft und seht die Pracht,
die den Glanz des Festes macht.

(Ein paar Mädchen mit den Gärtnern ab.)

Die Schlächter: Das Feinste vom Feinen,
das Beste vom Guten:
hier Hasen, hier Rehe,
Fasanen und Puten;
hier Kälber und Rinder
in saftigen Stücken,
vom Bären der Schinken,
vom Wildschwein der Rücken:
's gibt leckeren Schmaus,
wählt aus, wählt aus!

(Mit einigen Bedienten ab ins Schloß.)

(Die Händler haben ihre Karren in den Hintergrund geschoben, sie haben nur ihre Schaubretter mitgenommen. Auf der Bühne bleiben jetzt nur noch die beiden Bäcker übrig, die auf den Köpfen Schüsseln mit Baumtorten tragen.)

Die Bäcker (komischer Gesang; sie blicken den anderen verächtlich nach):
Wie sie krahlen,
wie sie prahlen,
doch das Beste
bringen doch wir zum Hochzeitsfeste.
Kuchen von den feinsten Sorten,
Apfelstrudel, Mandeltorten,
Ananas- und Nußkonfekt,
das so zart wie Täubchen schmeckt!
Wie werden sie schlecken,
die Lippen sich lecken,
den köstlichen Kuchen
wieder und wieder und wieder versuchen!
Ja, unsre Torten
sind edelste Sorten,
aller-aller-allerfeinster Back,
aller-aller-allerbester Schmack!

(Während des letzten Teils des Liedes kommen von allen Seiten lautlos die Heinzelmännchen, ohne daß die Bäcker es bemerken, und fahren die Karren fort. Einige von ihnen setzen kleine Leitern hinter den Bäckern auf, nehmen ihnen, ohne bemerkt zu werden, ihre Baumkuchen von den Schüsseln und laufen damit weg.)

1. Bäcker (den leeren Teller seines Gegenüber sehend):
Wo hast du denn deinen Kuchen gelassen?
2. Bäcker: Ich bitte mir aus, ihn nicht anzufassen;
aber Freund, ich sehe nicht deinen, —
Beide Bäcker (die Schüsseln herabnehmend, verdutzt):
Wir haben alle beide keinen!
1. Bäcker: Potz Blitz! Da schlag' doch das Wetter ein,
wo kann denn bloß alles geblieben sein?
Sieh doch, die Karren sind auch gestohlen,
der Teufel soll die Diebe holen!
2. Bäcker: Vermaledeites Lumpenpack,
Frißt mit Satan aus einem Sack,
wir wollen laufen, wir wollen schrei'n,
vielleicht noch kriegen wir sie ein.
Diebe! Räuber! Diebe!

(Auf ihr Geschrei kommen die anderen Händler aus dem Schlosse gestürzt, und alle laufen mit Geschrei in den Wald. Als die Bühne einen Augenblick leer ist, kommt ein Heinzelmännchen mit einer goldenen Truhe aus dem Schlosse gehuscht, macht eine lange Nase zurück und läuft gleichfalls in den Wald. Die aufgeregte Musik verklingt und geht in eine getragene Weise über.)

Der Prinz (kommt und geht traurig unter den Bäumen im Parke auf und ab, singt):
O Vater, o Mutter,
was tut ihr mir an;
freien soll ich die fremde Braut,
von der das Herz ratlos sich wendet!
. . . Im Walde blüht
eine goldene Blume,
der Wind liebkost
ihre zarten Blätter,
die Bäume erzählen
ihr Märchen und Träume,
und Vögel lehren sie klingende Lieder.
Wem wird sie sich neigen?
Wem wird sie zeigen
den zarten Kelch?
— O Vater, o Mutter,
ich kann euch nicht folgen,
ich will sie nicht freien,
die garstige Braut!

(Er hat sich traurig ins Gras geworfen und sieht stumm vor sich hin. Plötzlich hört man das Sausen des Windes. Kurds Hut fliegt taumelnd über die Bühne, rollt durch die Gittertür und bleibt dicht vor dem Prinzen liegen. Kurd läuft atemlos hinterher, stürzt durch das Gitter, stolpert über des Prinzen Beine und ergreift seinen Hut.)

Prinz (ärgerlich): Was willst du? Zum Kuckuck,
Kannst du nicht lesen?
Kurd: Verzeihung, Herr Prinz, ich bin's nicht gewesen,
der Hut, der hat es durchaus gewollt,
ist g'rade durch das Tor gerollt.
Zum Teuf . . . hätt' ich beinah gesagt . . .
wie bin ich hinter dem Hut gejagt.
Die Kreuz und Quer', bergauf und -ab,
setzte er mich in Galopp und Trapp.
Manchmal hatt' ich ihn fast beim Wickel,
da trieb ihn der Wind, der böse Nickel,
wieder weiter ein tüchtig Stück,
endlich hab' ich ihn, zum Glück!
Prinz: Doch weil du gegen die Ordnung gefehlt,
werden dir zwanzig aufgezählt.
Kurd: Ach, lieber Herr Prinz, seid doch nur gut,
die Lisel ist ja bloß schuld an dem Hut.
Prinz: Nun gut, wir wollen uns wieder vertragen.
Doch wer ist die Lisel? Das sollst du mir sagen.
Kurd: Die neue Lisel? Das ist eine Hexe,
Lieder und Sprüche weiß sie für sechse;
ein einzig Goldhaar wollt ich ihr rupfen,
da befahl sie dem Wind, mir die Mütze zu lupfen,
der Wind gehorchte der Argen aufs Wort,
nahm meine Mütze und jagte mich fort!
Prinz (der erregt aufgestanden ist):
Hör', Bursch, erzähl' von der Lisel mir mehr,
wer ist das Mädchen, wo kam sie her?
Kurd: Das kann ich Euch beileibe nicht sagen,
sie kam zu uns vor zween Tagen.
(Geheimnisvoll.)
Doch an dem Baum, da spukt ein Pferd,
mit dem redet sie, ich hab's gehört,
mir graute, Herr, der Mond stand rund,
„Jungfer Königin", sagte des Pferdes Mund,
Bei meiner Seligkeit, es ist wahr!
Prinz (Kurd an der Schulter fassend):
Junge, du sagst, sie hat goldnes Haar?
Kurd: Ja, goldnes Haar, so wahr ich hier steh',
und kleine Hände, weiß wie Schnee,
und reden kann sie — mir kommt so vor,
sie red't so fein, wie der Herr Pastor!

Prinz: Wie heißt du?
Kurd: Kurd.
Prinz: Hör', Bursch, ich habe Verlangen,
das goldhaarige Hexlein mir einzufangen;
kann ich sie mit dem Pferde belauschen,
so sollst du dein bäuerlich Kleid vertauschen
mit feinen Wämsern, kriegst einen Rappen,
kommst zu des Königs Edelknappen; —
nur mußt du ein wenig manierlicher werden!
Kurd: Hurra, da kann ich ein Ritter werden,
mit Helm und Schwert, lern' reiten und schießen,
lerne auch vornehm wie Lisel grüßen! (Zum Prinzen.)
Kommt, Herr, ich führe Euch hinten herum,
Sie darf Euch nicht sehen, sonst bleiben sie stumm.
Prinz: So komm! (beiseite) mein Herz schlägt laut,
mir ahnt, das ist meine rechte Braut,
o liebliche Blume, aus grünem Tal,
Wärst du mir gesendet, du mein Gemahl! (Beide ab.)

Vorhang.

Fünfter Aufzug.

(Dieselbe Szenerie wie im zweiten Aufzug vor der Schmiede. Die Heinzelmännchen kommen leise mit den Karren, packen die Waren [zum großen Teil Kisten] auf Bank und Tisch und Erdboden aus und singen:)

Chor der Heinzelmännchen:

Leise, leise, geht auf den Zeh'n,
laßt euch nicht hören, laßt euch nicht sehn!
flüsternde Blätter, zärtlicher Laut,
Blumen und Früchte für Bräut'gam und Braut!

Leise, leise, hier ist das Haus,
hier ist die Stätte, hurtig, packt aus!
Köstlicher Dinge liebliches Spiel,
Viel ist oft wenig, wenig ist viel!

Leise, leise, geht auf den Zeh'n,
laßt euch nicht hören, laßt euch nicht sehn!
(Heinzelmännchen ab.)

Frau (kommt aus dem Hause, reibt sich die Augen, schlägt die Hände vor Erstaunen zusammen, betastet die ausgelegten Herrlichkeiten und singt):

Bin ich im Traum? Welch eine Pracht!
Wer hat das hergetragen?
Kein Eselchen ist rings zu sehn,
kein Pferd, kein Leiterwagen!

Tut Satan hier sein'n Zeitvertreib?
Bin doch ein gottesfürchtig Weib,
das darf er doch nicht wagen,
das darf er doch nicht wagen!

Hier diese schöne Leberwurst,
und dieser prächt'ge Schinken!
hier Fisch und Braten, Kuchen, Frucht,
und süßen Wein zum Trinken!

Ist das für mich? Ist das für uns?
Ich wag' es kaum zu denken,
Wer wird so reichen Überfluß
Dem armen Hufschmied schenken?

Welch eine Pracht, das glänzt und gleißt,
wer hat's nur hergetragen?
Kein Eselchen ist rings zu sehn,
kein Pferd, kein Leiterwagen!

(Spricht.) Doch schnell ins Haus die allerliebsten Dinge,
ich werde sehn, wie ich sie unterbringe;
im Flur steht noch die große alte Lade,
hier könnt' es regnen, und das wär' doch schade,
auch kann ich's drinnen besser noch besehn,
hier könnte doch ein Mensch vorübergehn.

(Sie hat während der letzten Strophe einen großen Korb genommen und die offen ausgebreiteten Gegenstände hineingepackt. Sie geht darauf schnell ins Haus. Edela kommt vom Walde her. Sie hat einen Strauß Feldblumen und eine Gerte in der Hand [mit der sie event. die Gänse in den Stall treibt]. Sie sieht eine Weile träumend in den Wald, dann legt sie die Blumen auf den Tisch, ordnet sie und singt dabei.)

Edela: Waldtaube saß gefangen,
kuruh, das Vögelein,
wohl hinter Gitter und Stangen,
da ließ das Köpflein hangen
kuruh, das Vögelein.

Waldtaube saß am Gitter,
kuruh, das Vögelein,
da kam ein blauer Ritter,
ein Falke an ihr Gitter,
kuruh, mein Vögelein.

Und bist du auch gefangen,
kuruh, mein Vögelein,
meine Liebe zerbricht die Stangen,
zu dir will ich gelangen,
kuruh, mein Vögelein.

Mit seinen starken Fängen
tät er das Gitter aufzwängen,
kuruh, mein Vögelein.
Sie breiteten aus die Flügel,
flogen weithin über die Hügel,
grad' in die Sonne hinein,
kuruh, mein Vögelein.

(Der Prinz und Kurd sind leise unter die Waldbäume getreten und belauschen den Gesang. Der Prinz hat ein Blatt aus dem Taschenbuch gerissen und ein paar Worte darauf geschrieben.)

Prinz (schnell und leise zu Kurd):
Zurück ins Schloß, bring' diese Zeilen
dem König, meinem Vater, doch beeilen
mußt du dich sehr, ich lohn' es dir.

Kurd: Ich fliege, Herr, bald bin ich wieder hier. (Kurd ab.)

Ein Lichtstrahl erleuchtet Faladas Kopf.

Edela (wie vorher): O Falada, der du da hangest.

Faladas Kopf: O Jungfer Königin, da du gangest,
wenn das deine Mutter wüßte,
das Herz im Leibe tät ihr zerspringen.

Prinz (vortretend):
Du goldne Blume,

Edela: Mein Falke du, mein blauer Ritter du!

(Will ihm mit ausgebreiteten Armen entgegen, kniet aber in plötzlicher Ergriffenheit nieder und küßt ihm die Hände.)

Prinz (sie aufnehmend und an sich ziehend):
Nicht so, goldne Blume, hier pocht mein Herz!
Will ihm die scheue Taube nicht vertrau'n?
Es möchte in Treuen ihr zu Willen sein.

Edela: Oh, dürft' ich sprechen, doch mich bindet ja
ein starker Schwur.

Prinz: Was schwurst du, goldne Blume?

Edela: Bei meiner Eltern Glück und Leben schwur ich,
niemand zu sagen, was mit mir geschah,
noch meinen Namen, meinen Stand zu nennen.

Prinz: Dein treues Roß hat dich schon halb verraten,
Nun bitte noch das Feuer; heilig ist
und wissend seine Glut; es soll mir sagen,
was mir dein Mund verschweigt!

Edela: So sei es denn! (Den Schleier aus dem Gebüsch nehmend, tritt sie an das Schmiedefeuer.)

Hilf, Schleier, unserm Wunsche!

(Zum Feuer, mit dem Schleier wehend.)

Mein Feuer du,
hör' zu, hör' zu!
Du bist das Leben,
du bist der Tod,
strömender Segen,
sengende Not,
Hüter des Lichtes,
schauender Geist,
sag', was du sahst,
sag', was du weißt!

(Sie hat den Schleier über den Arm genommen, der Prinz und sie fassen sich an den Händen und warten ergriffen auf die Antwort des Feuers.)

Stimme aus dem Feuer: Höre das Feuer,
(Mit Musikbegleitung.) es spricht zu dir
das Kind der Sterne,
Der Menschen Berater.
Schmählicher Raub
schändet den Wald;
treulose Magd
trägt königlich Kleid,
Lügengespinst
hält dich umgarnt,
zerreiße den Trug,
siehe dein Weib!
Höre das Feuer.

(Das Feuer flackert hell auf und verstummt.)

(Duett.)

Prinz: Hab' Dank, o Feuer, ja, du sprichst wahr,
mein Liebling du, im goldnen Haar,
ich kann es kaum erwarten;
ein helles Leben wird das sein,
wir gehen zu zweit im Sonnenschein
in unserm heiligen Garten.

Edela: Mein Falke du, mein Liebster du,
Waldtaube fliegt ihrem Neste zu,
sie kann es kaum erwarten,
ein helles Leben wird das sein,
wir gehn zu zweit im Sonnenschein
in unserm heiligen Garten!

(Nach diesem Duett treten der Prinz und Edela etwas nach rechts in den Hintergrund, und es ertönt eine derbe Musik. Die Händler aus dem vorigen Aufzug kommen gestikulierend und durcheinander singend auf die Bühne.)

Chor der Händler: Die Diebe, die Diebe,
wer fängt uns die Diebe,
wir folgen ihnen von Ort zu Ort,
immer sind sie fort!
Wie sind wir Armen gehetzt und geschlagen,
fort unsre Waren, fort unsre Wagen,
weh, au weh!

1. Kaufmann: Ich glaube, hier steht meine Kiste!

2. Kaufmann: Und hier mein Sack!

1. Gärtner: Hier meine Liste!

1. Bäcker: Donner und Hiebe,
In diesem Hause wohnen die Diebe!

Schlächter: Schlagt Lärm, schlagt Lärm, holt Polizei!

Prinz (hervortretend): Ihr Herren, was soll das wüste Geschrei?

Die Kaufleute: Der Prinz! Herr Prinz (sich verneigend).

1. Schlächter: Man hat uns bestohlen,
hier wohnen die Kerle, wir wollen sie holen!

Bäcker (an die Tür schlagend):
Heraus mit Euch, wer Ihr auch seid!

Prinz: So hört doch, Leute, seid gescheit!

Schmied (die Haustür öffnend und breitbeinig darin stehen bleibend):
Was gibt's? Ist heute Silvesternacht,
daß ihr solch wüstes Getöse macht?

2. Gärtner: Das ist der Dieb, der wird gehangen,
Herr Prinz, erlaubt, daß wir ihn fangen.

Schmied: Wen wollt ihr fangen, wen wollt ihr holen?
Hat man euch euern Verstand gestohlen?
Fort, sag' ich, fort, hier ist mein Haus,
sonst hämmert euch mein Hammer hinaus.

Edela (vortretend zum Prinzen):
Mein liebster Freund, tu mir's zulieb,
beschütze den Schmied, er ist kein Dieb.

Prinz: Ich bitt' euch, Leute, gebt endlich Ruh',
ich ersetze den Schaden und noch etwas dazu!

2. Bäcker: Das nenn' ich nobel, der knausert nicht lang'!

Alle Händler: Lang' lebe Prinz Falk! Schön'n Dank! Vielen Dank!

Frau tritt aus dem Hause.

Schmied: Sag', Weib, wer brachte die Dinge her?

Frau: Ich weiß es nicht, wirklich, bei Leben und Ehr',
ich habe sie plötzlich hier liegen gesehn;
(Edela erblickend.) Potz, Lisel, mußt du hier müßig stehn?

Prinz: Ja, gute Frau, die geht jetzt mit mir,
euch lass' ich die schönen Kisten dafür,
's ist meine Braut. (Bewegung unter allen Leuten.)

Schmied: Ei, ei, Mamsellchen,
du Fitschervogelfederfellchen!

Edela (die schon vorher ihre Truhe bemerkt hat und sie mit den Zeichen von Freude auf den Tisch gestellt hat):
Nur bitt' ich euch um diese Truhe,
mein Brautkleid birgt sie und Kranz und Schuhe,
weiß nicht, wer sie hierher gebracht,
mein Schlüsselchen hab' ich gut bewacht.

(Sie nimmt einen Schlüssel vom Halse und öffnet die Truhe.)

Frau (neugierig näher kommend, das Kleid herausnehmend):
Sieh nur, Lisel, welch eine Pracht!
Ja, das ist für eine Prinzessin gemacht!

Prinz: Zieh an, mein Liebling, dein bräutlich Gewand
(zur Frau:) Ihr, Frau, geht der Prinzessin zur Hand.

Frau (Edela das Kleid überziehend):
Ach, Lisel — nein Fräulein —
— die große Ehre (knixsend) —
wenn mir doch so was begegnet wäre,
ich auch einen Prinzen bekommen hätte. —

Schmied (beiseite): Der hätt' dich weggejagt, ich wette.

Frau: Sieh nur den Schleier, so wahr ich lebe,
der ist aus echtestem Spitzengewebe,
hier Spangen und Ketten, weiße Schuh',
sogar die Myrtenkrone dazu. (Schmückt Edela.)

Kurd (atemlos, ruft den Hügel herab):
Der König hat mich hergeschickt,
die falsche Prinzessin ist ausgerückt
und hat den Diener mitgenommen.
Die echte Braut sei ihm willkommen!

(Sich suchend umsehend zum Prinzen:)

Herr, habt Ihr nicht die Lisel gesehn?
die soll mir jetzt Rede und Antwort stehn,
warum sie mich so in die Irre gejagt.

Prinz: Hier steht die Lisel.

Kurd: I, was Ihr sagt,
das feine Fräulein? das glaub' ich nicht!
doch ja, 's ist der Lisel ihr Schelmengesicht;
na, Lisel, ich will mich nicht weiter drum scheren,
nun sollst mich aber das Grüßen lehren,
(wichtig) das brauche ich als Rittersmann,
damit ich die Fräuleins hofieren kann.

Edela (schelmisch einen tiefen Hofknicks machend):
So mußt du's machen, sieh brav her.

Kurd (es nachmachend):
Ach Lisel, das ist ja furchtbar schwer!

(Während sie noch probieren, kommt ein Trupp Ritter aus dem Walde, Gäste, die zur Hochzeit geladen sind.)

1. Gast (zum Schmied):
Erlaubt, wie kommen wir zum Feste?
wir sind ein paar verirrte Hochzeitsgäste
und kommen sicher viel zu spät.

2. Gast: Ja, ja, wie das so manchmal geht,
wir gingen wie im Kreise irr,
es gab ein Raunen und Gewirr
im Wald und lockte hin und her,
da wußten wir plötzlich den Weg nicht mehr.

Prinz (hervortretend):
Zum Gruß, Ihr Herren, kennt Ihr mich nicht mehr?

3. Gast (sich verneigend):
Lang lebe Prinz Falk, unser gnädiger Herr!

Prinz (Edela vorstellend):
Hier Edela, meine liebe Braut.

Gäste: Lang lebe die Fürstin!

Kurd: Die Lisel 'ne Fürstin?

Prinz: Es sei Euch vertraut,
die Prinzessin traf ein Ungemach,
Schutz fand sie unter diesem Dach,
Ich traf sie hier, nun führ' ich sie heim,
Ihr Ritter, sollt unser Geleite sein.

1. Gast: Wir folgen dem Königssohn, unserm Herrn,
und seiner holden Fürstin gern.

2. Gast: Doch sagt, wie kommt die Prinzessin zum Schloß?
Hier ist kein Wagen, hier ist kein Roß.

Edela: So hört, ihr Herren, mein Roß ist nicht tot,
die Seele lebt, das Blut ist noch rot.

(Visionär; mit Musikbegleitung:)

Ich sehe ein Roß im vollen Lauf,
Kaum setzt es beim Jagen die Füße auf,
die Nüstern sprühen, die Mähne weht wild,
Falada, so seh' ich dein schönes Bild.

(Den Schleier über den Pferdekopf werfend, stark):

Nehmt wieder, ihr Geister, die Zaubergewalt,
gebt meinem Roß seine alte Gestalt!

(Eine Flamme schlägt aus den Wurzeln des Baumes, Faladas Kopf versinkt, der lebende Falada steht vor der Prinzessin, die ihn streichelt und liebkost.)

Alle: Welch helles Wunder — Falada, das Pferd —
ganz unversehrt — ein Wunder —

Edela: Mein Falada, mein treues Roß,
nun trage die echte Prinzessin ins Schloß.

(Edela schwingt sich mit Hilfe des Prinzen auf das Pferd.)

Die Ritter: Hoch, hoch das königliche Paar.

Prinz: Ihr alle folgt mir zum Altar.

(Zum Schmied:)

Auch Ihr sollt meine Gäste sein,
im Schloß steht manch gefüllter Schrein,
Ihr sucht Euch aus, was Euch gefällt.

Kurd: Ich krieg' einen Harnisch und werde ein Held.

(Der Zug setzt sich mit einer Marschmusik in Bewegung und zieht langsam einen erhöhten Weg über die Bühne. Der Prinz schreitet neben Edela, dann folgen die Ritter, dann die Händler, zuletzt der Schmied mit seiner Frau und Kurd. Als sie auf dem halben Wege sind, hört man das Dorfkindermotiv, und die Kinder von vorhin kommen über die Bühne dem Zuge nach.)

Chor der Dorfkinder:

Ri, ra, rutsch,
wir fahren in der Kutsch',
hei, das war ein Festtagsschmaus,
glatt sehn unsre Pferdchen aus,
nach dem Schlecken, Schnabulieren
gehen sie im Wald spazieren,
ri, ra, rutsch,
das ist die Hochzeitskutsch'!

(Während die Kinder abmarschieren, ist es dunkler geworden. Die Marschmusik geht in leise Musik über. Die Elfen kommen. Sie winken mit ihren Schleiern dem Zuge nach. Auch die Heinzelmännchen huschen mit kleinen Laternen über die Bühne, winken damit, klettern auf die umstehenden Bäume.)

Chor der Elfen:

Mond, Mond, komm herauf,
tu dein helles Fenster auf,
dunkel ist noch Wald und Steg,
komm, erleuchte ihren Weg,
laß sie über dunklen Auen
deine Silberbrücken schauen.

(Der Mond geht auf und taucht alles in helles Licht.)

O hellstes Licht, die Welt wird weit.
Glückseligkeit!

(Die Männlein stimmen mit ein:)

Glückseligkeit!

Ende.

Eventuell kann zum Schluß der Elfenreigen aus dem ersten Aufzug wiederholt werden und mit den Heinzelmännchen zu einem Reigen verwoben werden. Dann können die Elfen dazu folgenden Vers singen:)

Wir gleiten
durch Weiten
der wandernden Welt,
wie ziehende,
fliehende
Nebel im Feld;
wir schauen
die blauen
Gefilde bestellt
und lauschen,
dem Rauschen
der Quellen gesellt!
Heia, wir zeigen,
im silbernen Reigen,
mit Nicken und Neigen
die Zauber der Welt,
die Zauber der Welt!

DAS KIRCHENMUSIKWESEN IN WIEN

VON ALFRED SCHNERICH IN WIEN

C. F. Pohl sagt: „Über die Kirchenwerke Haydns ist viel geschrieben und noch mehr nachgeschrieben worden.“ Dieses Wort gilt nicht nur für Haydn, sondern für die ganze Kunst und Kunstpflege in Wien und dessen Bannkreis. Erfahrungsgemäß erfährt man über den Gegenstand wenig Positives, dabei sehr viel Unrichtiges und durchweg fast nur absprechende Urteile. Die Denkmäler der Wiener Kirchenmusik und deren Pflege gehören zu den dunkelsten und verrufensten der ganzen Kunstgeschichte, aus denen nur ein paar nun einmal nicht zu übergehende Werke, wie Mozarts Requiem oder Beethovens Missa solemnis als Lichtoasen herausblicken.

Es kann für Beteiligte wie Unbeteiligte dabei nicht ohne Interesse sein, zu erfahren, wie es eigentlich in Wien mit der Kirchenmusik bestellt ist, wie sie sich organisiert, und was aufgeführt wird. Zunächst einige Bemerkungen allgemeiner Art.

Es braucht zunächst wohl kaum eigens erinnert zu werden, daß Wien ein ewig denkwürdiger Kunstboden ist, auf dem unverwelkt gebliebene Denkmäler emporgeblüht sind. Dies spricht sich auch heute noch allüberall aus. Wo irgendwie die Verhältnisse günstig sind, da wird heute, wie zu Zeiten der Klassiker, musiziert, keineswegs lediglich von Berufsmusikern, und zwar viel und gut. Bei der Musikpflege verschwinden die Standesunterschiede. Hier sitzt der kunstgeübte Hofrat neben dem Handwerker am selben Pulte wie seinerzeit der Herr neben seinem Bedienten.

Aber Wien ist auch eine katholische Stadt, und zwar nicht nur der Bevölkerungsziffer nach. Das Verhältnis zwischen Bevölkerung und Seelsorger ist ein bekannt inniges. Das gemütvoll beanlagte Volk hängt an dem Gottesdienste, verlangt aber auch seine gewohnte „Músi“, hat seine Lieblingsmessen. Eifrig studiert man vor Sonn- und Feiertagen das Kirchenmusikrepertoire in den Tagesblättern. Diesem Interesse kommen auch alle Redaktionen nach, mit Ausnahme der zwei allerradikalsten, „Ostdeutsche Rundschau“ und „Arbeiterzeitung“. Aber auch von geistlicher Seite wurde in neuester Zeit fördernd gewirkt, indem auf Wunsch des Erzbischofes Kardinals Nagl (gest. 1914) auch das Musikrepertoire des St. Stephansdomes nunmehr bekanntgegeben wird, was früher nicht der Fall war. Der mehrfach mißbilligte Gebrauch, daß die Namen der Solisten in den Zeitungen vorher angekündigt werden, findet sich heute nur ausnahmsweise. Dagegen wird häufig der Dirigent genannt.

Gleich wie zu einer schönen Predigt geht der Wiener auch mit Vorliebe in jenen Gottesdienst, der auch tonkünstlerisch in der ihm lieben

Sprache ausgeschmückt erscheint. Die Kirchenmusik ist die einzige hohe Kunst, die auch den Ärmsten und Elendesten frei zugänglich ist.

Man hört geduldig die gerechten und auch ungerechten Vorwürfe, ist gerne bereit, Verbesserungen zu machen, aber mit Beibehaltung des Überkommenen, ohne sich besonders dabei zu ereifern oder gar sich irgendwie in Gegensatz zu irgendwelcher Richtung zu stellen, insbesondere auch nicht zum sogenannten Cäcilianismus, der den Wiener kirchenmusikalischen Kunstbesitz als „allgemeinen Verfall" bekämpfte, mittlerweile auch allerdings manche Zugeständnisse gemacht hat.[1]) Sehr bekannt geworden ist das Wort des Bürgermeisters Dr. Carl Lueger, gestorben 1909, welcher einem Chorregenten, von dem es hieß, er wolle die Klassiker abschaffen, zurief: „Net z'viel Cäci [Cäcilianismus]! Mischen, Mischen!" Der Wiener jedweden Bildungsgrades ist naiv zu nennen, ist heiteren Gemütes, voll Witz, dabei aber doch stark zu Pessimismus geneigt. Bei allem Kunstbedürfnis kann von Kunstbewußtsein etwa in der Art wie in Weimar oder gar in Italien keine Rede sein. Der Wiener führt seine Klassiker nur wenig im Munde, um so zärtlicher trägt er sie fast unbewußt im Herzen. Es hat diese an sich überaus reizende Naivität zwei Seiten, insbesondere wenn sie in eine gewisse Indolenz übergeht. Grillparzer in seiner berühmten Schilderung des Österreichers[2]) resümiert seine Ausführungen mit: „Erhalte Gott dir deinen Jugendsinn und mache gut, was andere verdarben."

Wie in Österreich überhaupt, so haben sich in Wien auch eine Anzahl höchst angesehener geistlicher Häuser erhalten, welche stets die Künste förderten; wenn Schikaneder, der Textdichter von Mozarts „Zauberflöte", den Tamino singen läßt: „Es zeugen die Pforten, es zeigen die Säulen, daß Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen. Wo Tätigkeit wohnet und Müßiggang weicht, erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht", hat ihm ohne Zweifel eines dieser Häuser vor Augen geschwebt.[3])

An der Spitze der kirchenmusikalischen Institute steht begreiflichermaßen der Chor der k. k. Hofburgpfarrkirche, „Die kaiserliche Hofkapelle", dem sich der kaum minder denkwürdige Chor des St. Stephansdomes an die Seite stellt. In der Kirche „Am Hof" speziell haben sich von den Jesuiten her noch alte Stiftungen für Musik erhalten, die hauptsächlich

---

[1]) Den insbesondere durch Witt seit 1867 inszenierten Kampf führen gegenwärtig allerdings weit weniger die sogenannten Cäcilianischen Blätter, sondern die von Abt Schachleiter aus der Beuroner Kongregation geleitete Zeitschrift „Musica divina" (früher „Gregorianische Rundschau"), und zwar seit Mitte 1909. Der Kampf soll nach Beendigung des Krieges „unbarmherzig" geführt werden.

[2]) „König Ottokars Glück und Ende", 3. Akt.

[3]) Schnerich: „Das niederösterreichische Lokalkolorit bei Haydn und Mozart" in: Festschrift des Vereines für Landeskunde. Wien 1915.

den Universitätshörern zugute kommen. Die Kirchenmusikprogramme in der Stadt sind „konservativ", haben ständig Instrumentalmusik und führen, wie oben bemerkt, gemischten Bestand. Von größeren Chören hat nur die Dominikanerkirche, dazu auch Maria Stiegen (Redemptoristen) ausschließlich „cäcilianisches" Programm, besonders der erstere in bester Qualität.

Andererseits ist durch genaue Befolgung der Vorschriften in der Advents- und Fastenzeit die Pflege der reinen oder doch nur von der Orgel begleiteten Vokalmusik eifriger wieder gepflegt worden und hat sich bereits organisch eingelebt. Die ernsten Zeiten heben sich von der gewohnten Instrumentalmusik um so plastischer ab. Weniger erfreulich muß es genannt werden, daß seit neuerer Zeit selbst erste Chöre im Sommer sich Ferien machen, was jedenfalls nur ein Notbehelf, insbesondere bei weniger dotierten Chören, genannt werden muß, liturgisch aber nicht begründet ist, ganz abgesehen davon, daß nun in der Reisesaison fast keine Kirchenmusik zu hören ist.

Anders wie in der inneren Stadt organisiert sich die Kirchenmusik in den Vorstädten und (alten) Vororten. Hier stehen meist nur ganz geringe Kirchenmusikfonds zur Verfügung. Schwere Zeiten, insbesondere die allerdings nur vorübergehende Einschränkung des Gottesdienstes unter Kaiser Josef II.,[1]) weit mehr aber noch die Kriegsnöte in den folgenden Jahrzehnten waren der Kunst anscheinend wenig günstig, aber sie führten zu einer Einrichtung, die sich bis heute wohl bewährt hat: die Kirchenmusikvereine an den einzelnen Pfarrkirchen.[2]) Es sind dies kleine, von kirchlicher und weltlicher Behörde gutgeheißene Vereinigungen, die sich aus Pfarrangehörigen, und entsprechend sehr verschiedenen Ständen, zusammensetzen. Je nach der Tüchtigkeit des künstlerischen Leiters und der Rührigkeit der betreffenden Faktoren ist so mancher derartige Verein im Laufe der Zeit in die Höhe gegangen und auch wieder herabgesunken. Vorstand ist fast durchweg der Pfarrer, Vorstandstellvertreter meist ein angesehener Laie. Der Zweck des Vereins ist einerseits, die Mittel für die Kirchenmusik zu beschaffen, andererseits, kunstgeübte Kräfte zu gewinnen.

Der älteste der bestehenden Vereine ist der 1825 gegründete von St. Karl auf der Wieden (4. Bezirk). In dem Prachtbau Fischer von Erlachs hat sich die Tonkunst bis heute trefflich erhalten, nicht minder in der Piaristenkirche in der Josefstadt (8. Bezirk), ebenfalls einem herrlichen, dabei ausgezeichnet akustischen Barockbau, dessen Verein 1843 ins Leben

[1]) Einen sehr wirksamen Dämpfer gegen die einseitigen Darstellungen, z. B. auch in Kralik-Schlitters Geschichte von Wien 1912, bietet übrigens das Buch des Würzburger Theologen Merkle: Die katholische Beurteilung des Aufklärungszeitalters. Berlin 1909.

[2]) Vgl. das Referat von Schnerich im Kongreßbericht Wien 1909, S. 544 f.

trat. An diese schließen sich zahlreiche, gegenwärtig über vierzig, andere an. Sie sind im „Musikbuch für Österreich" und im Wiener Adreßbuch „Lehmann" aufgezählt, monumental verewigt auf der silbernen Haydn-Gedenktafel in Mariazell.[1]) Der jüngste derartige Verein, welcher erst wenige Monate zählt, ist der von „St. Josef ob der Laimgrube". In der inneren Stadt hat sich nur ein Kirchenmusikverein gebildet, zu St. Peter, und zwar 1901. Als besonders rührig müssen außer den genannten noch folgende Vereine gelten: St. Rochus (3. Bezirk), St. Florian (4. Bezirk), Margarethen (5. Bezirk), Gumpendorf, Mariahilf (6. Bezirk), Liechtenthal (9. Bezirk), Hetzendorf (13. Bezirk), Gersthof (18. Bezirk), Karmeliter in Döbling (19. Bezirk). Mehrere dieser Vereine unterhalten auch Musikschulen, und gar manches musikalische Talent in alter und neuer Zeit verdankt einem Kirchenchor seine Entdeckung und Förderung.

In der Fastenzeit sind in Vorstädten auch außerliturgische Aufführungen in Übung, z. B. von Haydns „Sieben Worte" und Beethovens „Christus am Ölberg", oder auch mit gemischtem Programm. Daneben finden auch außerkirchliche Konzerte und Unterhaltungsabende statt. Regelmäßig Jahresberichte geben folgende Vereine heraus: St. Peter, St. Karl, St. Florian, Gumpendorf, Piaristen und Gersthof. Sie enthalten neben dem Rechnungsbericht hauptsächlich den Ausweis über die aufgeführten Werke, bisweilen auch selbständige Aufsätze.

Es möge nun eine Anzahl der „Denkmäler" aufgezählt werden, die hauptsächlich den als „bodenständig" zu bezeichnenden Wiener Kunstbestand ausmachen. Einige außergewöhnliche Leistungen sind als solche besonders bezeichnet. Die größte Zahl der Werke ist nur handschriftlich verbreitet; wenn nicht besonders bemerkt, mit Instrumentalbegleitung: Messen:[2]) Beethoven: C und D (Missa solemnis 1912 und 1913 in der Karmeliterkirche in Döbling unter Blaschke);[3]) Haydn: (Kleine) B und G (Große): Mariazeller, Heilig,[4]) Pauken (In tempore belli), Nelson, Theresia; weniger gepflegt, ob der großen Besetzung die zu mindestens

[1]) Abgebildet in „Die Musik", Bd. 31, Heft 16. Die Legende in „Die Kultur", Jahrg. 8, S. 112.

[2]) Vgl. Schnerich: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit thematischem Verzeichnis. Wien, 1909.

[3]) Vgl. Derselbe: Beethovens Missa solemnis und die katholische Liturgie. „Die Musik", Jahrg. 1913, S. 150 ff.

[4]) Die Messe ist 1796 geschrieben anläßlich der Kanonisation des heiligen Bernhard von Offida aus dem Kapuzinerorden, vgl. Schnerich: Zur Geschichte der Messen Haydns, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Jahrg. 14, S. 169; Jahrg. 15, S. 328. Die heute allgemein üblichen Benennungen der Messen sind, mit Ausnahme der Mariazeller, ihnen erst später beigelegt. Die in den älteren Auflagen von Riemanns Musiklexikon abgedruckten Verzeichnisse sind später sehr mager geworden, nunmehr ganz verschwunden.

ebenso wertvollen: Schöpfungs- und Harmonie;[1]) Mozart: D und B; eine Anzahl in C: Krönungs (K. 317), Orgelsolo (K. 219), Credo (K. 257, K. 258); Schubert: Es (Hofkapelle, Ostersonntag in der Piaristenkirche), G (sehr verbreitet); Hummel: B; Michael Haydn: Dominikus; Adventmessen in D und A (mit Orgelbegleitung); Bruckner: e-moll (mit Blasorchester) in St. Stephan[1]); D (Hofkapelle). Die f leider seit Jahren nicht mehr. Liszt: Ungarische Krönungsmesse, Missa choralis (mit Orgelbegleitung); Herbeck F.[2])

Pastoralmessen für die Weihnachtszeit: Vogler[3]) (Hofkapelle und St. Karl); Diabelli (sehr wertvoll trotz des arg verschrienen Namens. Lieblingsmesse des kunstsinnigen und frommen Bischofs Rudigier von Linz); Lickl (Piaristen); Rotter (Hofkapelle); Kempter in G; Kreutzer (letztere beide sehr beliebt).

Einlagen: Für Dreikönige von Eybler,[4]) für Ostern und der sogenannte Sturmchor von demselben (alles sehr bedeutend!); Veritas mea von Seyler; In Deo speravit von Rotter; Justorum (für Allerheiligen) von Salieri (sehr wertvoll!); Diffusa von Weigl; Eine große Anzahl von M. Haydn, Preyer; Mozart: Ave verum; In honorem St. Joannis Baptistae (sog. Hanserl, K. 72); J. Haydn, Alma Dei (vokal); Bruckner Locus iste (vokal).

Te Deum: Haydn, Mozart, Hummel, Bruckner (Lazaristenkirche unter Peterlini).

Requiem: Mozart. Am schönsten zu Allerseelen in der Hofkapelle, regelmäßig auch in der Karmeliterkirche in Döbling, oft auch beim Stifterrequiem, am 13. Januar, in der Schotten-Stiftskirche, abwechselnd mit Cherubini, Tomaschek usw.

Vespern: Mozart $^4/_4$ (K. 321) und $^3/_4$ (K. 339) (letztere die bedeutendere). Gänsbacher, Krenn, St. Stephan, Hofkapelle, St. Michael.

Zum Schlusse möge der schöne Ausspruch des Straßburger katholischen Priesters D. F. X. Matthias folgen, in dem er seine Wahrnehmungen nach dem Wiener Musikkongreß 1909 zum Ausdrucke bringt und der auch wesentlich anders aussieht, als man gewöhnlich liest:[5]) „Gottesfurcht, Menschenfreundlichkeit und Vaterlandsliebe scheint so recht der Grundakkord zu sein, auf den die Herzen der Wiener eingestimmt sind, und dem fort und fort jene Freuden- und Jubelklänge entströmen, welche die Wiener Musik und auch Haydns Musik charakterisieren."

---

[1]) Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen von Dr. Göhler, Leipzig, Rieter-Biedermann.

[2]) Herausgegeben von Jul. Böhm, Wien, Rörich.

[3]) Neue Ausgabe Klavierauszug und Stimmen von Hermann Sohm. Biegetheim in Baden.

[4]) Die erste Seite der Originalhandschrift des Dreikönigs-Graduale „Omnes de Saba" in Lichtdruck nachgebildet im Anhang zur Faksimile-Ausgabe des Mozartschen Requiems. Wien 1914.

[5]) Cäcilia, Jahrg. 26, No. 6.

GEGEN DAS VERSENKTE ORCHESTER

VON ALEXANDER JEMNITZ IN BERLIN

Das Problem des versenkten Orchesters bildet seit Errichtung des Bayreuther Festspielhauses andauernd den Gegenstand lebhaftester Erörterungen. Es wird kaum einen an hervorragender Stelle wirkenden Theaterdirigenten geben, der mit ihm nicht in Berührung gekommen und, wenn auch oft nicht durch Neigung, so doch durch sich ergebende Umstände veranlaßt worden wäre, zu ihm Stellung zu nehmen, seine Vorzüge und Mängel zu untersuchen und je nach dem gefällten Urteil sich ungewollt einer der beiden großen Meinungsgruppen anzuschließen, deren Überzeugungen in diesem Punkte hart auseinandergehen. Die Zeiten, in denen ein das versenkte Orchester anfechtender Kapellmeister als rückständig gleich zum alten Eisen geworfen wurde, sind zwar vorüber, doch sind die Kreise derjenigen, die es als ihre Pflicht und Schuldigkeit betrachten, in ihm das höchste Traumideal zu sehen, noch immer groß, wenn auch die Ansichten bei ihnen schon zahlreiche Zwischenstufen und Grade erkennen lassen, die zu immer wiederkehrendem Austausch herausfordern und die Polemik nicht zur Ruhe kommen lassen. Erst in einer der letzten Nummern des „Merker“ traten die Verschiedenheiten als Ergebnis einer diesbezüglichen Rundfrage gut vergleichbar hervor.

Die Frage beschäftigt bei Errichtung neuer Opernhäuser die Bauaufträger ebenso wie die ausführenden Baumeister; denn beide streben danach, ein Gebäude von langer Nutzbarkeit herzustellen, und ihre Augen richten sich ängstlich auf diese aus der Zukunft drohende Frage, deren Erfolg ihre Einrichtungen als mangelhaft und nicht voraussehend genug erweisen und umwerfen würde. Den ungeteiltesten Beifall findet das versenkte Orchester wohl bei den Regisseuren und Sängern, weil es für beide einen Sieg der Bühne über das Orchester bedeutet, den sich erstere wiederum gern in einen Sieg des Auges über das Ohr übersetzen. Tatsächlich konnte der Gedanke nur einer Bühnenbegabung kommen, die theoretisch der Oper mehr als Dramatiker wie als Musiker gegenüberstand (in der Praxis war Wagner mehr Musiker, als er selber wußte oder zu sein beabsichtigte); doch daß es die anderen großen Opernschöpfer nicht taten, ist der Grund, weswegen man mit der allgemeinen Einführung des versenkten Orchesters zögert, durch die man sich zwingen würde, auch „Troubadour“ und „Traviata“ auf gleiche Art wie den „Tristan“ aufzuführen. Es wäre ein Vorgehen, gegen das sich gar keine wesentliche Einwendung machen ließe, denn die selbständige Bedeutung des Orchesters ist in ersteren Werken eine unverhältnismäßig geringere, und die bei homophonerer Anlage homogenere Klangfarbe vertrüge viel eher die ausgleichende Wirkung der Versenkung, als das polyphonisch wichtige Gewebe des letzteren. Scheinbar. Denn

dieses Zögern beweist, daß man bei Verdi das Orchester gerade wegen seiner untergeordneten Behandlung viel mehr als organischen Teil eines größeren Ganzen empfindet als bei Wagner, der es aus dieser Verschmelzung loslöste, ihm eigene, von der Bühne gesonderte Aufgaben zuwies und, als sich die Folgen in einer Störung des von ihm angestrebten Gleichgewichts bemerkbar machten, die Sache übers Knie brach und das Orchester einfach „versenkte".

In der Aprilnummer der „Neuen Rundschau" veröffentlicht Oskar Bie einen sehr lesenswerten Artikel über „Deutsche Musik" (in dem ihm eine musterhaft knappe und klare Gegenüberstellung der beiden großen Parallelen: Bach-Beethoven und Mozart-Wagner gelungen ist); er bezeichnet darin das virtuose Element der italienischen und den symphonischen Charakter der deutschen Musik als ausschlaggebende nationale Gegensätze. Diese Unterscheidung ist nicht stichhaltig genug, denn sie begründet sich nicht auf einander ausschließende Begriffe, da virtuose Musik ebensogut symphonisch, wie symphonische virtuos sein kann. Und — um diese kurze Abweichung zu motivieren — der Italiener denkt über die Oper sogar symphonischer als der Deutsche, denn für ihn verbinden sich Bühne und Orchester aufs engste zu einem einzigen musikalischen Apparat. Selbst bei gesteigertem orchestralen Aufwand, wie ihn die entwickelten Hörbedürfnisse unserer Zeit erfordern, hat sich für ihn diese Einheit nicht gelockert, und wenn es wieder ein echtes großes italienisches Operntalent geben wird, wird es auch wieder eine „Stretta" geben, diesen rauschenden Aufschwung der vereinten musikalischen Kräfte, weil sein Bestreben dahin geht, die szenischen Vorgänge in Musik aufzulösen und nicht mit Musik zu begleiten, zu untermalen oder zu erläutern. Der Italiener sucht nicht das Drama in der Oper, weil er weiß, daß es durch seine Verbindung mit der Musik sich so verändert, daß unsere dramaturgischen Maßstäbe dafür unanwendbar sind und Opernbühne und Opernbühnenkunst nicht mehr identisch mit Drama und dramatischer Kunst ist. Er hat die Oper als die phantastischste aller Kunstformen erkannt, zu der man sich mit keinem theoretischen Rüstzeug anderer Formen einen Weg bahnen oder Standpunkte gewinnen kann, weil sie andere Voraussetzungen nicht verträgt und unter ihrer Last die Proportionen verliert, daß nichts zurückbleibt als ein Gerüst, dessen Gebälke sich immer mehr verschiebt. Deshalb läßt er bedingungslos das Ganze auf sich einwirken und seine Illusionen vom Anblick des Orchesters nicht beeinträchtigen. Es stört ihn im Gegenteil nicht zum mindesten, wenn die Musiker in gleicher Gesichtshöhe mit ihm und ohne jede Deckung ihren Part ausführen, denn für ihn ist der Fagottist des Orchesters ein gleichwertiges Glied im gesamten Opernmechanismus mit dem Bassisten auf der Bühne (vgl. Arien mit konzertierenden Instrumenten).

Der Deutsche war bei seiner ungleich reflektierenderen Beanlagung von dem dramatischen Element der Oper, das seiner Neigung, Begriffe fest-

zunageln und Regeln abzuleiten, entgegenkam, weil es auf vorhandenem Boden zu konstruieren ermöglichte und dieser unzugänglichen und eine unvergleichliche Sonderstellung einnehmenden Kunstform gegenüber festeren Fuß fassen ließ, bald angezogen. Es erregt bereits Glucks besonderes Interesse, das sich ihm seit Weber und Marschner immer mehr zuwandte, und dem Wagner endlich das theoretische System schenkte. Die Bühne geriet unter immer strengere Herrschaft der Gesetze des Dramas, und die Musik, die von diesem Entwickelungsgang ausgeschlossen blieb und eine Weile planlos nebenherlief, begann nun ihrerseits eigene Ziele zu verfolgen, und zwar teils rein artistische (Meyerbeer), teils programmäßig erläuternde (Wagner), teils koloristisch-untermalende (Strauß). Dadurch vollzog sich allmählich eine Spaltung in der bisher einheitlichen Betrachtung der Oper. Je selbständiger die Bühne und das Orchester ausgestaltet wurden, desto tiefer wurde die zwischen ihnen geöffnete Kluft. Die Leute sind zum getrennten Hören und getrennten Sehen gezwungen und im weiteren Verlaufe erzogen worden, und damit war die Zerstörung der sich durchdringenden Harmonie der Bestandteile und ihrer unzusammengesetzten Wirkung besiegelt und von einem Nebeneinander ersetzt, das, durch die gesonderten Aufgaben immer weiter auseinander strebend, gänzlich den Zusammenhang zu verlieren droht und im Versenken des Orchesters nur seine äußerliche Bestätigung ausgedrückt finden würde.

Die Folgen des Bestrebens, die Oper vom Gesichtswinkel des Dramas aus der Theorie zugänglich zu machen, haben sich als unheilvoll erwiesen, indem dieser Kunstform ein Schema aufgezwungen wurde, das ihr viel zu eng ist, weil das Drama nur einen Bestandteil ihres großen Wesenskomplexes ausmacht, diesen also nicht zu regieren vermag. Und jede Theorie wird ihr zu bemessen sein, die nur aus einem einzigen derselben hervorgegangen ist. Im Wegwischen, Verschwindenlassen der nichtdramatischen Phantasieelemente liegt keine Entwickelung, keine Bereicherung der Oper, sondern gerade im Herauskehren, Betonen derselben. Nicht in die Versenkung gehört das Orchester, sondern eher auf die Bühne zu den Darstellern, damit jedem Zweifel ausgewichen und der Zuhörer sich ständig bewußt wird, daß er keiner dramatischen Vorstellung mit Musikbegleitung beiwohnt, sondern eine Oper sieht und hört, die allenfalls auch dramatische Werte in sich birgt. — Nie darf die Entstehungsform der Oper vergessen werden, deren Begründer ihre Natur besser und tiefer erfaßt haben als die folgenden Jahrhunderte, die sie zum Opfer andauernder Versuche und Untersuchungen machten und sie stets als etwas anderes erscheinen lassen wollten, als sie eigentlich war. Und nur in der Erkenntnis ihrer wesentlichen Eigenschaften und in deren folgerichtiger, von anderen Kunstformen gänzlich unabhängiger Weiterentwickelung liegt die Möglichkeit ihres neuen Aufschwungs.

„ENGLISCH HORN“ ODER „ALT-OBOE“?

EINE ENTGEGNUNG

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN-FRIEDENAU

Ferruccio Busoni wendet sich in Heft 15 der „Musik“ gegen mein Bestreben, das „Englisch Horn“ zu beseitigen und durch die deutschere „Alt-Oboe“ zu ersetzen. Er nennt letzteres Wort eine „sprachliche Verirrung“. Vorweg muß ich darauf hinweisen, daß sich dieser „sprachlichen Verirrung“ fast alle Lehrbücher und Lexika schuldig machen. So schreibt z. B. Berlioz in seiner „Instrumentationslehre“ über das Englische Horn: „Dieses Instrument ist gleichsam der Alt der Hoboe“; im neuesten die Historie der Oboe und des Englischen Horns behandelnden Buche von Bechler-Rahm (1914) wird auf Seite 33 von „unserm heutigen Englischen Horn oder der Altoboe“ gesprochen; in Riemanns Lexikon heißt es: „Eine Abart der Oboe ist die Altoboe, bekannt unter dem Namen Englisch Horn“ — usw. usw. Indes, viele „Sünder“ sind noch kein Beweis für die Richtigkeit der von ihnen vertretenen Meinung.

Meine Forderung, daß kein deutscher Musiker fürderhin ein „falsches englisches“ Horn blasen möge, sondern den listigen Fremdling durch die deutschen Sinn mehr achtende Bezeichnung „Altoboe“ ersetze, entspringt durchaus nicht einzig politischen Erwägungen. Englisches „Horn“? Als ich zum erstenmal eine Meyerbeersche Oper hörte (es war auf einem 50 Pfennig-Olympsitz in der Sommeroper des alten Luisenstädtischen Theaters in Berlin), fahndete ich mit Anstrengung aller Augen auf das mir bislang unbekannte Englische Horn, von dem mein „Opernführer“ hier bedeutsame Wirkungen meldete. Mein Suchen im Orchester blieb jedoch ungelohnt: das in meiner Phantasie als Mittelding zwischen Posaune und „Horn“ sich präsentierende Englische Horn — ich fand es nicht. (Übrigens wäre wohl auch für den Aufgeklärten, für den Fachmann, die Suche vergeblich verlaufen; denn in damaliger Zeit war der Aufwand eines Englischen Hornes selbst bei besser dotierten Bühnen noch etwas Seltenes, man half sich mit der Oboe und in der Tiefe mit einem anderen Holzinstrument.) Was soll's mit dem „Horn“ in der Bezeichnung „Englisches Horn“? Die Aufklärung lautet in dem erwähnten Buche von Bechler-Rahm: „Die Oboe da caccia war sichelförmig, halbmondartig gebogen. Die Bezeichnung caccia (= Jagd) ist entweder auf den ländlichen Klangcharakter des Instrumentes zurückzuführen, oder auch schon, wie später der Name Englischhorn, auf die Ähnlichkeit mit dem englischen Jagdhorn.“ Die Sichelform, die Halbmondform des Instrumentes verschwand im Laufe der Zeiten; nichts erinnert jetzt noch an das „Horn“. . . Wozu also noch anno 1915 Englisch „Horn“? Diese Namenbeibehaltung hat heutigentags nicht mehr

Sinn, als wenn wir das Fagott als „Italienisches Horn“ ausgeben würden: was kein Horn ist, kann auch unmöglich so tituliert werden. Also fort mit dem hier gänzlich unverständlichen „Horn“!

Wir kommen zur Bezeichnung „Englisch“. „Wenn der Herzog fällt, muß der Mantel nach“ — die Umstellung des „Fiesko“-Zitates möge erlaubt sein. Mit dem „Horn“ muß das „Englisch“ zugleich fallen, da, wie wir eben hörten, die besondere Art des englischen Jagdhornes den Namen veranlaßt hatte, „englisch“ und „Horn“ somit untrennbare, zusammen „stehende“, zusammen „fallende“ Begriffe darstellen. Wenn das Publikum (und nicht nur das durchaus laienhafte) vom „Englischen“ Horn hört, kommt es selbstverständlich zu dem Glauben, daß dieses Holzblasinstrument von den Engländern erfunden sei und in den Partituren der englischen Komponisten eine große Rolle spiele. Beides ist unzutreffend; in letzterem Punkte weise ich darauf hin, daß Berlioz und Wagner die Bahnbrecher für das Englische Horn waren. Also: die Bezeichnung „Englisch“ ist auch nach dieser Seite höchst unangebracht.

„Englisch“ und „Horn“ sind gefallen; nun heißt es, etwas Neues, Richtigeres zu bringen. Wir entscheiden uns für „Alt-Oboe“. Die Anwendung des Wortes „Oboe“ erfordert zur Begründung keine lange Rede; daß wir es im Englisch Horn mit einer Abart der Oboe zu tun haben, wird niemand bestreiten. Das Wort Oboe entstand aus Hautbois (Hochholz), wie schon in Busoni's Äußerungen vermerkt ist. Busoni betont, daß „Oboe“ kein deutsches Wort sei. Gewiß, „Oboe“ ist italienisch, „Italienisierung“ ... aber wie viele Fremdwörter sind im Wandel der Jahrhunderte alltägliches Gut geworden und klingen unserem Ohr nunmehr voll und ganz „deutsch“. Auch die „Oboe“ gehört zu diesen tief eingewurzelten Worten, gönnen wir ihr also getrost weiterhin die deutsche Erde. Wir könnten uns übrigens auch für den wohlbekannten Namen „Schalmei“ entschließen, aus der alten Schalmei erwuchs unsere Oboe. Wie urdeutsch klingt uns das Wort Schalmei! — und doch ist es aus dem französischen „Chalumeau“ gebildet. Bleiben wir bei der Bezeichnung „Oboe“!

Jetzt zu dem von Busoni am meisten befehdeten Punkte! „Alt“-Oboe! Busoni schreibt: „‚Alto‘ bedeutet auf italienisch ‚hoch‘; ‚Contraalto‘ seinen Gegensatz: ‚tief‘, aus dem die deutsche Sprache die Abkürzung ‚Alt‘ bildete. Also ‚Alt‘ gilt für ‚tief‘, bedeutet aber in Wirklichkeit ‚hoch‘.“ Weiter heißt es ebenda: „Das Wort Alto-Haut-bois (Alt-Oboe) enthält zweimal den Begriff ‚hoch‘; bald als tief, bald als hoch gebraucht — finde sich da zurecht, wer kann.“ Sehen wir uns die Bedeutung des strittigen Adjektivs in der Ursprache, im Lateinischen an: altus heißt je nach der Stellung des Beschauers „hoch“ oder „tief“; von unten hinauf gesehen: „hoch“, von oben herabgesehen: „tief“, z. B. altus mons (ein hoher

Berg), altum flumen (ein tiefer Fluß) ... Für das „bald als tief, bald als hoch“ müssen wir also die (leider nicht mehr erreichbaren) alten Römer verantwortlich machen. Im Reiche der Tonkunst ist die „Doppelzüngigkeit“ des Wortes „Alt“ zwar nicht ganz ausgerottet (wir schreiben z. B. 8va alta, ottava alta, d. h.: eine Oktave „höher“), doch nehmen wir das Wörtlein in der Regel in der Bedeutung „tief“ (so ist z. B. die Altgeige [Viola] ein Instrument, das eine Quinte tiefer steht als die Geige; die Altklarinette zeigt dieselbe Verschiebung gegen die Klarinette usw.). Das lateinische „altus“ hat auch noch die Bedeutung „alt, uralt“; was uralt ist, klingt uns in „tiefen“ Tönen — somit kann auch aus dieser Gedankenverbindung die bevorzugte Übersetzung des „Alt“ mit „tief“ eine Erklärung finden. Wir dürfen also ohne ängstliche Bedenken für Alt-Oboe die Übersetzung „tiefe Oboe“ gelten lassen oder ganz deutsch: „tiefes“ Hochholz. Wen die Zusammenstellung der feindlichen Adjektive „tief“ und „hoch“ stört, den erinnere ich an das gleiche (umgekehrte) Bild in der überall gebräuchlichen Stimmangabe bei Opern: „hoher Baß“, d. i. hohe Tiefstimme (bas, basse frz. = niedrig); ihm steht die „tiefe Tiefstimme“, der „tiefe“ Baß gegenüber (an die „hohe höchste“ Stimme, an den „hohen“ Sopran [supremus lat. = der höchste] sei auch noch schnell erinnert).

Wenn alle diese Argumente und Hinweise nicht genügen sollten, wenn die Bezeichnung „Alt-Oboe“ immer noch Widerstand finden sollte, dann könnte man ja das Wörtlein „Alt“ (ohne Widerspruch mit dem Lateinischen, denn „altus“ ist das Partizip-Adjektiv von „alo“ und wird als solches mit „groß geworden“ oder „groß“ übersetzt) — man könnte „Alt“ mit „groß“ vertauschen; es hieße dann: „große Oboe“ (eine große Flöte haben wir bereits, die Baßklarinette würde dementsprechend „große Klarinette“, das Kontrafagott „großes Fagott“ zu nennen sein; als Gegensatz genügt überall, auch bei der Flöte, das adjektivlose Hauptwort: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott — die Gegenbezeichnung „klein“ wäre unnötig).

... Ja, ja — das „Englische Horn“! Als Wagner es im „Tristan“ erklingen ließ, lachte man es anfangs hier und da während und nach der Vorstellung aus... Und nunmehr wollen wir ihm vollends den Garaus machen! Alt-Oboe oder große Oboe, das ist einzig noch die Frage.

REVUE DER REVUEEN

Zu Robert Volkmanns 100. Geburtstag

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 36. Jahrgang, Heft 13. — „Robert Volkmann und unsere Zeit." Von Hans Volkmann. „. . . Volkmann hat auch der Gegenwart noch genug zu sagen. Seine technisch anspruchsvollen wie auch seine schlicht volkstümlichen Kompositionen sind so reich an edlem und tiefem Inhalt, daß sie recht wohl in unsere ernste, auf geistige Vertiefung gerichtete Zeit passen. Wegen ihrer ausgesprochen deutschen Eigenart dürften sie sogar jetzt mehr Teilnahme finden als ehedem. Denn ihre Melodieen sind von echt deutschem Geist beseelt, sie haben Mark, Festigkeit und Kraft; selbst wo sie ungarisch gefärbt sind, verleugnen sie nicht, daß sie eine deutsche Meisterhand fügte. Wohl schlägt der Komponist auch zarte und gefühlswarme Töne an, nie verfällt er aber in romanische Weichlichkeit. Von deutscher Art ist auch die natürliche, ungeschminkte Darstellung der Ideen; auf den äußeren Effekt hin ist nicht ein einziger Takt Volkmanns angelegt. Dem gesteigerten Bedürfnis unserer Zeit nach scharfen Kontrasten leistet der Tondichter vollauf Genüge. In seiner kühnen Harmonik und gewählten, abwechslungsreichen Rhythmik war er seiner Zeit um ein beträchtliches vorausgeeilt. Ja, Volkmann hat nicht nur für seine Zeit geschaffen, sondern auch für die Nachwelt. Wer bisher an ihm vorübergegangen ist, der halte einmal bei ihm Einkehr; die Bekanntschaft dieses Charakterkopfes wird ihn nicht gereuen."

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 82. Jahrgang, No. 13. — „Bemerkungen über Robert Volkmann." Von Theodor Bolte. Biographische Skizze und kurze Würdigung der einzelnen Werke.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 13. Jahrgang, No. 291. „Robert Volkmann." Von Josef Waldbauer. Bei einer kritischen Betrachtung der Volkmannschen Werke „ist gewiß an vielen Mendelssohns und Schumanns Einfluß leicht nachzuweisen, im großen und ganzen aber fußte Volkmann doch auf Haydns und Beethovens Spuren und brachte uns viel kostbares Ureigenes. Zufolge seiner Originalität war er seinerzeit ein ‚Moderner', ein sogar oft verkannter, unverstandener ‚Moderner', dem aber Interpreten wie Hans von Bülow, Hans Richter, Dr. Rust, Arthur Nikisch mit Begeisterung zur Anerkennung verhalfen. Heute kennen wir Robert Volkmann als ein hervorragendes Bindeglied zwischen den Wiener Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven und den deutschen Romantikern. . . ."

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN, 4. April 1915. — „Robert Volkmann." Von August Püringer. „. . . Robert Volkmann ist als Tondichter zwar der typische Sproß des sächsischen Kantorenhauses. Seine Musik ist tief inneres Erlebnis, aber er erlebt sie gleichsam durch den Geist der alten großen Motettenmeister Deutschlands hindurch. Die Technik der Musik, ihre formalistischen Kunstwerte, die bei diesen alten Meistern den seelischen Ausdruck oft noch überwiegen, ist auch ihm zunächst wichtiger als das, was er mit ihr zu sagen hat. So bleibt er im großen ganzen mehr Bewahrer als Mehrer des Ausdrucksschatzes der Tonkunst. Und doch, weil das Leben es ihm nicht leicht gemacht hat, quillt in ihm ein rastlos starkes Bedürfnis, ‚zu sagen, was er leide', und es hatte starken Anreiz schon für den jungen Leipziger Musikstudenten, wenn er durch Schumann und Chopin, wie später auf den Prager Gesang- und den Pester Musiklehrer, wenn er durch Wagner, Berlioz, Liszt und deren Jünger die alten musikalischen Formen kühn erweitern, ja kecklich zerbrechen sah in dem einen, oft schranken-

losen Begehren, das Innerste der Seele durch Töne zum künstlerischen Erlebnis zu gestalten bis zu ‚plastischer Vorstellbarkeit'. Volkmanns viel zu wenig beobachtete Orchesterkompositionen — seine beiden Symphonieen in d und B, seine zwei Konzertouvertüren, darunter die allerdings wirklich zu Ruf gekommene prachtvoll lebendige zu Shakespeare's ‚Richard III.' — enthalten den fesselnden, sicher schwierig gewonnenen Ausgleich, den seine im streng klassischen Geist der Tonkunst verwurzelten Instinkte mit der ungeheuren musikalischen Entwickelung seiner Zeit eingehen konnten . . ."

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 4. April 1915. — „Ein Vergessener und Verkannter." Von Walter Dahms. „. . . Sein Leben war das eines jeden echten deutschen Schaffenden: reich an Entbehrungen, Leiden und Kämpfen und dafür gesegnet mit den stillen unendlichen Beglückungen der Arbeit und der Teilnahme begeisterungsfähiger, ideal gesinnter Freunde. Wo fehlte jemals diese Vereinigung von Not und Treue, von Verträumtheit und Heldentum bei einem deutschen Musiker? Von tiefem Weh sind oft die irdischen Tage überschattet, und doch überstrahlt der Höhendrang mit seiner köstlichen sonnigen Zukunftshoffnung alles Leiden und verklärt das Dasein eines solchen Strebenden zu einem vom gütigen Himmel mit dem Herrlichsten begnadeten. Auch Robert Volkmanns Sein bewegte sich äußerlich nur im Tal des Lebens. Arbeit und kärglicher Lohn standen als Weiser am Wege. Aber seine große Kunst hatte ihm einen hohen Sinn zum Stab für die mühselige Wanderung gegeben, und rüstig auf ihn gestützt, erklomm er Höhen, wie sie nur die wenigsten erreichen, und labte Auge und Herz an Ausblicken, die nur dem Bevorzugten vergönnt sind." „. . . In der Musikgeschichte wird man Volkmann in die Schumann-Mendelssohn-Nachfolge stellen. Die Eigenart seiner Tonsprache, die urwüchsige Frische seiner Melodik und die Kraft der seelischen Stimmungen sichern einer großen Zahl seiner Werke dauerndes Leben. Da sind besonders die Symphonieen und Serenaden für Orchester, die in unserem öffentlichen Musikleben immer mit Ehren bestehen werden. Auch von seinen Kammermusik- und Klavierwerken gereichen viele jedem Konzertprogramme zur Zierde. Ihre stärkste, innigste Wirkung werden sie dagegen wohl in der häuslichen Musikpflege haben. Bei den Cellisten lebt Volkmann im ständigsten Angedenken. Denn sein Konzert für Violoncello mit Orchester zählt zu den beliebtesten Virtuosenstücken und ist in seiner glänzenden Aufmachung bisher noch von keinem späteren Meister übertroffen worden. Volkmanns Schaffen enthält somit des Lebensfähigen genug. Sache der deutschen Musikfreunde und der Künstler ist es nun, sich wieder mehr auf diesen Meister zu besinnen und ihm den Platz einzuräumen, der seiner Bedeutung entspricht."

DÜSSELDORFER ZEITUNG, 5. April 1915. — „Robert Volkmann." „. . . Volkmann fühlte weder Neigung noch Beruf, als Pfadfinder auf dem Wege der musikalischen Umwertung eine Rolle zu spielen, noch war er unselbständig genug, in sklavische Abhängigkeit von seinen klassischen Vorbildern zu geraten. Er ließ sich vielmehr zeit seines Lebens daran genug sein, sein redliches Arbeitsteil zu der Kette der musikalischen Entwickelung beizusteuern, die sich von der alten zur neuen Zeit hinüberspannt, unbekümmert um Schulmeinung und Beifall der Zeit, und selbst auf die Gefahr hin, als Epigone über die Achsel angesehen zu werden. Und dieser Unterschätzung einer künstlerischen Schaffenstätigkeit, die in der Freude am Musizieren und der Pflege vornehmer Form und edlen Gehalts ihr ästhetisches Vergnügen fand, stellte die Zeit, in der Volkmann lebte und wirkte, nur allzu günstige Vorbedingungen. Fällt seine, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehörende Schaffenstätigkeit doch just in die Zeit der weitausgreifenden und

tiefeinschneidenden Musikentwickelung, die durch das Dreigestirn Liszt, Wagner, Brahms ihr Kennzeichen erhielt. Besonders war es die hellstrahlende Sonne, die mit Johannes Brahms am Himmel der Instrumentalmusik aufging, die den Werken des auf dem gleichen Arbeitsfeld tätigen älteren Mitstrebenden gefährlich werden mußte. Brahms wie Volkmann nahmen beide ihren Ausgangspunkt von den Klassikern; beide erhielten reich befruchtende Anregung von Robert Schumann, und beide sind in der romantischen Welt Schumanns herangereift. Während es aber der starken Individualität eines Brahms vergönnt war, in geradliniger Fortführung der Beethovenschen Thematik durch differenzierte Stimmungsmalerei, verfeinerte Rhythmik und Verschmelzung des klassischen und romantischen Stilelements eine neue, seine musikalische Weltanschauung widerspiegelnde Kunstform zu schaffen, hielt sich der individuell schwächere und deshalb allen Einflüssen zugänglichere Volkmann streng innerhalb der Grenzen der Überlieferung. Er war und blieb der Schüler seiner klassischen Vorgänger, in erster Linie Schumanns, mit dessen Muse die seinige aufs innigste verwandt war. Aber ein Schüler, der die alte Form mit lebendigem Inhalt zu erfüllen wußte, und der dem Boden der Romantik Blüten von eigenem Duft unvergänglicher Frische und edler Schönheit abgewonnen hat. Davon legen vor allem seine Instrumentalkompositionen, die lange nicht nach Verdienst gewürdigt worden sind, vollwichtiges Zeugnis ab."

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 6. April 1915. — „Robert Volkmann." Von Adolf Göttmann. „... Nennt man die mehr oder minder in den Romantikern Bodenständigen, deren Phantasie uns hinüberführt zu jener gemäßigten Modernität mit ihren — gleichviel ob großen oder kleinen — immerhin aber bedeutsamen Dauerwerten, so dürfen wir eines Mannes nicht vergessen, der zwei Drittel seines Lebens unter erschwerenden Umständen im Ausland wirken mußte, stets aber in Wort und Tat ein deutscher Musiker, ein gedankentiefer Tondichter blieb: Robert Volkmann. Am heutigen Tage jährt es sich zum 100. Male, daß er in Lommatzsch bei Meißen das Licht der Welt erblickte. Ein Kantorssohn, auf der Orgelbank und in der praktischen Betätigung in der Kirchenmusikliteratur aufgewachsen, war es ihm, dem Gehilfen des Vaters und nachmaligen Schüler von A. F. Anacker in Freiberg und C. F. Becker in Leipzig, vorbehalten, ein charakteristisches Bindeglied von der klassisch-romantischen Richtung zu den durch Liszts energisches Vorgehen geschaffenen neuen Bahnen des Fortschritts zu werden. Der Niederschlag seiner in dem Schaffen von Beethoven—Mendelssohn—Schumann wurzelnden Phantasie vermochte sich zwar nie zu jener strahlenden Helle zu entfalten, die letzten Endes eine Volkstümlichkeit im edelsten Sinne des Wortes auslöst, verdient aber die fortdauernde Aufmerksamkeit der musikalischen Welt um so mehr, als dem ausgezeichneten Meister das Schicksal nie so recht einen Platz an der Sonne allgemeiner Anerkennung gegönnt hat."

Verschiedenes

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 14. und 21. März. — (14. III.) „Berliner Musik von 1813." Von Hans Joachim Moser. „. . . Unwillkürlich lenken sich die Blicke des Musikhistorikers auf eine ähnliche Ausnahmezeit zurück: die Erhebung des deutschen Volkes vor hundert Jahren. Man blättert etwa den Jahrgang 1813 der ‚Vossischen Zeitung' oder die Rochlitzsche ‚Allgemeine Musikalische Zeitung' des Jahres 1814 durch und ist erstaunt über die Fülle der Parallelen, ja der völlig gleichen Erscheinungen." Verfasser schließt seine Schilderung des Berliner Musiklebens zur Zeit der Freiheitskriege: „Das musikalische

Hauptereignis des Berliner Sommers 1814 bestand zweifellos in einem längeren Besuche Carl Maria von Webers. Dieser hatte schon bei einem ersten Besuch der preußischen Hauptstadt anno 1812 eine Reihe treuer Freunde gewonnen, und als er diesmal in einer Probe der Singakademie erstmalig erschien, wurde er zu Zelters offensichtlichem Mißvergnügen von Lichtenstein, Gubitz und Rungenhagen fast mit lauterem Beifall begrüßt als der gleichzeitig aus der französischen Kampagne zurückgekehrte Fürst Blücher. Am Tage der Heimkehr des Königs traf Weber im Volksgedränge zufällig auf Tieck und Brentano, die ihn herzlichst begrüßten; mit letzterem kam es alsbald zu langen Verhandlungen über eine zu schreibende Oper, und höchst bemerkenswerterweise einigte man sich auf den Tannhäuserstoff — erst spät wurde dieser bedeutsame Plan wieder fallen gelassen. Der Hauptzweck von Webers Reise nach Berlin, die Aufführung seiner Oper ‚Silvana', erfüllte sich zwar nicht ganz den Erwartungen gemäß; um so größeren Beifall aber fand er in seiner eigenen Veranstaltung mit dem Vortrag seines Es-dur Klavierkonzerts. Weit bedeutsamer als diese offensichtlichen Errungenschaften wurde es für den jungen Prager Theaterkapellmeister, daß ihm nach der etwas weichlichen und lauen Kriegsbegeisterung der österreichischen Romantiker hier endlich jener wundervoll tatkräftige Geist vaterländischer Opferwilligkeit entgegentrat, der das geschändete Preußen Heinrich von Kleists eben so wundersam zum Ruhm emporgeführt hatte. Als Weber Berlin im Oktober verließ, nahm er die Keime zu seinen unsterblichen Vertonungen der Körnerschen Freiheitslieder mit sich, die noch im gleichen Jahre niedergeschrieben wurden und alsbald in Berlin als echteste Versinnbildlichung der preußischen Freiheitsbewegung eine beispiellos begeisterte Aufnahme fanden. Diese Tatsache zusammen mit der ins Frühjahr 1815 fallenden Berufung von Webers prächtigem Gönner, dem Grafen von Brühl, zum preußischen Intendanten haben wohl am meisten den Boden für die epochemachende Berliner Aufführung des ‚Freischütz' im Jahre 1821 vorbereitet." — (21. III.) „Ein vergessener Liszt-Jünger. Zum Tode von Heinrich Schulz-Beuthen." Von Georg Kaiser. „Heinrich Schulz-Beuthen, der jüngst im 77. Lebensjahre zu Dresden verstorbene Tondichter, war gewiß keiner von den Großen mit eigener, scharfer Persönlichkeitsprägung; aber er war ein epigonistisches Talent von hoher künstlerischer Intention, einer von der alten Garde der kampflustigen neudeutschen Schule, ein Mann von Schrot und Korn, wie der ihm in den Tod vorausgegangene, bedeutendere Dresdener Felix Draeseke. Er verstand es gar nicht, die Ellenbogen zu gebrauchen und einmal energisch für sich selber ins Zeug zu gehen; bei aller Geradheit und Männlichkeit blieb er ein bescheidener Künstler, der in der Stille Werk auf Werk schuf, und der durchaus auf für ihn selbstlos begeisterte Freunde angewiesen war, um nur überhaupt gelegentlich in der Öffentlichkeit gehört zu werden. Er selbst hat ebensoviel Schuld an seinem fast tragischen Schicksal, im Greisenalter in eine vergessene Ecke gestellt zu sein wie unser heutiges an Auswüchsen aller Art überreiches Musikleben. Einmal bedeutete er eine große Hoffnung; das war, als kein Geringerer wie Franz Liszt für sein Schaffen Interesse hatte. Aber Schulz-Beuthen nutzte die ‚gute Konjunktur' nicht aus, und sein Stern verblich . . . Liszt hat die Erfindungsgabe des Symphonikers sehr hoch angeschlagen und gemeint, Schulz-Beuthens Name würde durch ihre Kraft seinen besten Ruhm in späterer Zukunft zuerteilt erhalten. Nun ist Liszt ein Menschenalter tot, und sein Jünger starb als ehrlicher, grunddeutscher, aber vergessener Künstler. Will jemand unserer betriebsamen Zeit wirklich noch eine gründliche Revision in Sachen Schulz-Beuthen zutrauen? . . ."

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

229. **Gerhard Freiesleben:** Recht und Tonkunst. Eine gemeinverständliche Darstellung des musikalischen Urheber- und Verlagsrechts. Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig 1914.

Es war mir geradezu ein Vergnügen, eine solche klare, übersichtliche und im besten Sinne für jeden Interessenten gemeinverständliche Darstellung dieses doch recht schwierigen Gegenstandes zu lesen. Überall zeigt sich der erfahrene Praktiker, der ganz genau weiß, wo jeden der beteiligten Interessenten der Schuh drückt. Rühmenswert sind in der Abwägung der Interessen Licht und Schatten verteilt; immer aber gehen die Fingerzeige darauf hinaus, die Interessenten vor Streitigkeiten zu bewahren, insbesondere bei Abschluß von Verträgen dahin zu wirken, daß eine eindeutige und zweifelsfreie Rechtslage entstehe. Aber nicht nur der juristische Praktiker war hier an der Arbeit, sondern auch der gute Kenner und Freund der edlen Frau Musika. Mit Recht bleibt sich der Verfasser dabei bewußt, daß „persönliche Eigenart, individuelles geistiges Erzeugnis, individuelle Gestaltungskraft“ einerseits und doch wieder „unsere Anschauung“ und „unser Empfinden“ andererseits, also subjektive Faktoren, für die Beurteilung der wichtigsten Fragen ausschlaggebend sind. Seine Worte über das Urheberrecht am „persönlichen künstlerischen Vortrag“ sind besonders lesenswert, wenngleich gerade hier nicht übersehen werden darf, daß das Vorbild des großen Lehrers, der großen Meister gerade in dieser Hinsicht der Natur der Sache nach keinen Schutz genießen kann. Nur soweit dieser Vortrag mit modernen technischen Mitteln fixiert werden kann, genießt er Schutz. Die Ausführungen über die Schutzfrist mit ihrer so verwickelten Regelung sind von klassischer Klarheit. Wie hier die wirtschaftlichen Interessen der Nichturheber ausschlaggebend waren, weil „durch das Freiwerden der Werke R. Wagners der wertvollste und ausbeutungsfähigste urheberrechtliche Besitz, den die Geschichte der Tonkunst je gekannt, der Allgemeinheit zur Ausnutzung überantwortet“ wurde, wirkt unwiderleglich überzeugend. Alle ideellen Motive traten gegen diese Erwägung sichtlich zurück, mag man sie auf seiten der Urheber oder des hörenden Publikums suchen. Besonders lesenswert ist auch der Abschnitt über „Freie Benutzung und Melodieschutz“. Hier formuliert der Verfasser: „Geschützt sind deshalb nur seine Ideen in ihrer konkreten individuellen Formulierung, während jedem anderen gestattet sein muß, die Ideen in anderer, eigenartiger Formulierung zu benutzen und neu zu gestalten.“ Sehr richtig sagt er dann weiter: „Seine — des Melodiebegriffs — Abgrenzung gegenüber den Begriffen Motiv oder Thema ist nach musiktheoretischen Grundsätzen natürlich unmöglich.“ Und so kommt Verfasser zu der meines Erachtens sehr glücklichen Formulierung, „daß von Zugrundelegen einer fremden Melodie überhaupt dann nicht mehr gesprochen werden kann, wenn der künstlerische Wert der Verarbeitung der Melodie im Verhältnis zu dieser selbst so überwiegend ist, daß der Wert des neuen Werkes so gut wie ganz durch die künstlerische Bedeutung der Bearbeitung bestimmt ist, während für ihn die Benutzung der nur das Rohmaterial bildenden fremden Melodie ohne Belang ist“. Bei dem Kapitel: „Zulässige Benutzung fremder Werke“ meint der Verfasser: „Leider ist aber nun der Rechtsschutz wie ein Sieb durchlöchert.“ Ja, das ist wohl mehr oder weniger auf allen Gebieten der Fall. Denn absolute Rechtssätze gibt es gar nicht; je feiner und verwickelter der ganze Rechtsaufbau wird, je schwieriger wird es, zu sagen, was Regel und was Ausnahme sei. Oft ist die Ausnahme praktisch sogar wichtiger als die Regel. Aber man muß dem Verfasser beipflichten, wenn er dies Kapitel mit den Worten beschließt: „Das Recht am Geistesgut ist das geborene Recht, und Eingriffe in dasselbe dürften, wie das auf allen anderen Rechtsgebieten ausnahmslos längst anerkannt ist, nur in Ausnahmefällen zwingenden öffentlichen Interesses zulässig sein.“ So verlangt Verfasser denn z. B. S. 29 mit vollem Recht eine Bestimmung, nach der der Besitzer von Handschriften verpflichtet sein soll, die Veröffentlichung zu gestatten, wenn er sie nicht selbst vornimmt. Von besonderem Interesse und in unserer Zeit doppelt ist das Kapitel: „Die mechanischen Instrumente.“ In diesem Kapitel sieht man so recht, daß alles Recht im positiven Sinne nach wirtschaftlichen Interessen seine Richtung nimmt. Recht und Wirtschaft gehören zusammen, und so fehl man geht, wenn man den Idealismus aus dem Rechte verbannen will, so fehl geht man auch, wenn man das Recht spekulativ schaffen zu können vermeint. Die rechte Lösung bietet eine ideal aufgefaßte Harmonie von Recht und Wirtschaft. Ob solche in der Zwangslizenz für mechanische Musikwerke freilich zu erblicken ist, erscheint mir mit dem Verfasser höchst zweifelhaft. Was das Verhältnis des Komponisten zum Dichter angeht, so zeigt sich zumeist, daß der Komponist sozusagen die Vorhand hat. Das stärkere Recht des Komponisten zeigt sich vor allem darin, daß der Textdichter keinen Einfluß auf die Ausübung des Aufführungsrechtes bei Liedern, Oratorien, Kantaten usw. hat; selbst bei Musikdramen vertritt der Komponist nach außen auch den Dichter. Vortreffliche Ratschläge gibt der Verfasser im Kapitel: „Die Übertragung des Urheberrechts“ und in dem über den „Verlagsvertrag und verwandte Verträge“. Jeder Komponist, will er seine Rechte wahren und nicht weltfremd sich seiner guten Rechte begeben, sollte diese Kapitel gründlich kennen. Überall sieht man hier die Hand des erfahrenen Praktikers. Immerhin halte ich es für optimistisch, vom Tantiemesystem zu erwarten, daß nicht nach wie vor die Tagesgrößen Reichtümer einstreichen, während die wahre Kunst lange betteln gehen muß, ehe sie vom Tantiemesegen auch etwas abbekommt. Der vortreffliche Kenner dieser Fragen, Ernst Challier, hat in zahlreichen Zusammenstellungen gezeigt, daß noch immer einzelne den Rahm abschöpfen, und gerade die, die es am nötigsten hätten, leer ausgehen. Erst eine gerechte Abstufung in der Tantiemebeteiligung könnte hier Wandel schaffen.

Zwei Kapitel über die Folgen der Rechtsverletzungen und über die internationalen Verträge beschließen das ausgezeichnete Buch. Spohr

230. **Richard Wagner:** Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des Heiligen deutschen Krieges ausgewählt von Richard Sternfeld. Verlag: Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel, Leipzig 1915. (Mk. 1.—.)

„Unter den deutschen Genien, deren Taten und Worte in diesem heiligen Kampfe um Deutschlands Schicksal ermutigend und ermahnend ihrem Volke aus der Ewigkeit voranleuchten, darf der große Meister nicht fehlen, dessen Leben und Streben ein einziger großer Kampf war für die heilige deutsche Kunst." Richard Wagner war „mit dem Worte ein Mahner und Berater seines Volkes, ein Wecker und Wahrer deutschen Wesens, ein Deuter des Deutschtums". Aus den Dichtungen bieten sich die Weissagungen aus dem „Lohengrin", die deutsche Siege gegen die Horden aus dem Osten verkündigen, und die Szene, „wie Siegfried sein Schwert schmiedet", vor allem aber wie ein Sinnbild deutschen Aufschwungs der dramatische Entwurf „Wieland der Schmied". Zu den herrlichen Worten aus dem „Kunstwerk der Zukunft", die den Entwurf einleiten, wie der Not Flügel entwuchsen, gehört aber auch der Satz aus den Gesammelten Schriften III, 60 (48): „Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden". Aus den Schriften zieht Sternfeld besonders die Abhandlungen „Was ist deutsch?" und „Deutsche Kunst und deutsche Politik", letztere freilich nur in stark gekürzter Fassung, heran. Am 7. Dezember 1871 beschloß Wagner seinen Bericht an den Deutschen Wagnerverein mit begeisterten Worten stolzer Zuversicht auf den endgültigen Sieg des deutschen Geistes; in den Gesammelten Schriften wiederholte Wagner diese Sätze nicht mehr, weil seine frohen Hoffnungen bald herabgestimmt worden waren. Die deutsche Erhebung von 1813/15 und 1870/71 hat wie ein Sturmwind alles undeutsche Wesen hinweggefegt. Aber leider nicht für immer! Sternfeld hofft, daß Wagners Worte dazu helfen, „daß das Volk in heiliger Kriegszeit seine Stärke, in einer edlen Zukunft seine Würde bewahre". Möge dem Aufschwung diesmal kein Niedergang folgen! Wolfgang Golther

MUSIKALIEN

231. **Adolph M. Foerster:** Festmarsch für Orchester. op. 32. Verlag: Carl Fischer, New York. — Suite Nr. 2 für Orchester. op. 47. Verlag: ebenda.

Beim Erklingen des Festmarsches erinnert sich unser Ohr der „Meistersinger" und des Kaisermarsches Wagners. Ein gutes Vorbild, aber doch nur oberflächlich adoptirt... Erinnerungen, Phrasen! — eine eigene Seele vermißt man. Immerhin soll dem Festmarsche Foersters ein gewisser „populärer" Schwung nicht abgesprochen werden, so daß bei volkstümlichen Festen u. dgl. eine Aufführung des Werkes auf Anerkennung und Beifall rechnen darf. Die Suite setzt ebenfalls bei den Zuhörern keine tiefgründigen Ohren voraus. Sie gibt sich mehr romantisch, Schumann und andere Meister grüßen uns. Die einzelnen Sätze tragen die Überschriften: Prélude, Scherzo, Rêverie, Romanze, Festlichkeit. Die Rêverie ist hübsch ersonnen und wird manchen Liebhaber finden.

232. **Edward Elgar:** „Seufzer", Adagio für Streichorchester mit Harfe (oder Pianoforte) und Harmonium (oder Orgel) ad libitum. op. 70. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 6.—, 7 Orchesterstimmen je Mk. 0.60.)

Ein Opus 70... die Komponisten schenken dieser geheiligten Zahl („unser Leben währet siebzig Jahr") in der Regel keine besondere Aufmerksamkeit. Macht Elgar eine Ausnahme, gedachte er des Schlusses jenes Bibelspruches: „... so ist's Mühe und Arbeit gewesen", als er seine „Seufzer" anstimmte? Bei „Seufzern" pflegen chromatische Tonfolgen bevorzugt zu werden; Elgar hingegen verzichtet auf die schmerzensreiche Halbtonskala und hält sich bescheiden in der Violinmelodie fast durchgehends an die Vorzeichnung des einen Be. Keine welterschütternden, die Welt verdammenden „Seufzer", sondern ein in der Hauptsache und trotz der gelegentlichen *ff*-Noten stilles, ruhiges, abgeklärtes, in der Harmonie klassisch gestimmtes, kurzes Stück (6 Partiturseiten, 34 Adagio-Takte). Franz Dubitzky

233. **Theodor Streicher:** Gavotte und Menuett für Violine, Viola und Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Warum hat uns nicht der Tonsetzer mit einer vollständigen Suite beschenkt? Diese Frage wird wohl jeder aufwerfen, der die vorliegenden reizenden kleinen Stücke kennen lernt. Sie sind so recht für das musikalische Haus gedacht und dürften der heranwachsenden Jugend ganz besondere Freude machen. Es steckt viel Anmut und warmes Empfinden darin; namentlich aus dem Menuett spricht auch jene Heiterkeit, die nur in Wien so recht zu Hause ist.

234. **Georg Göhler:** Zwei Stücke für Violine und Klavier. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Von diesen beiden sehr dankbaren, keineswegs schwierigen Stücken stelle ich die Romanze höher als das Frühlingslied und empfehle sie ganz besonders auch zum öffentlichen Vortrag; ihre vornehme Melodik, das warme Empfinden, das sie ausströmt, dürfte überall die größte Anerkennung finden. Wilhelm Altmann

235. **Hugo Grüters:** „Empor!" Für Männerchor a cappella. Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig. (Part. Mk. —.80.)

Der Text von Geibel paßt so recht in unsere jetzige Zeit. Der Komponist ist diesem vaterländischen Vorwurf ganz gewachsen gewesen. Er hat in einfachen Strichen ein packendes Stück geschaffen, das, vorzüglich gearbeitet, leicht auszuführen ist und seiner Wirkung überall sicher sein wird.

236. **Eduard Walter:** „Der Waldsee." Für gemischten Chor. op. 62. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig. (Part. Mk. —.40.)

Trotz der Höhe der Opusnummer kann man dem Komponisten nicht viel Geschicklichkeit nachrühmen. Den Willen, dem tiefgefühlten Gedicht von Leupold gerecht zu werden, muß man ja anerkennen, aber die ganze Komposition

ist schwerfällig geraten und stockt an verschiedenen Stellen so gewaltig, daß weder ein überzeugendes Melos noch eine logisch weitergeführte Harmonie zustande kommen.

237. **Heinrich Pfannschmidt:** „Deutsches Trutzlied." Für gemischten Chor. Auch für Jugendgesang. (Part. Mk. —.10.) „Der Landsturm-Füsilier." Für Jugendgesang. (Part. Mk. —.5.) Verlag: Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Das viel komponierte „Trutzlied" (Es kam wohl ein Franzos' daher) ist dem Autor nicht besonders gut geraten. Dem Text ist mehrfach Gewalt angetan, und der Melodie fehlt es an Schlagkraft. Einen nachhaltigeren Eindruck hinterläßt das im frischen Marschrhythmus komponierte mit einer einprägsamen Melodie versehene „Der Landsturm-Füsilier".

238. **Wilhelm Götze:** Drei vaterländische Gesänge für dreistimmigen Schulchor. Verlag: Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Part. je Mk. —.05.)

Diese drei Jugendgesänge sind mit viel Liebe und Können in Musik gesetzt. Als besonders gelungen erwähne ich: „Gebet ans Volk" (Dehmel). Aber auch die beiden anderen werden unserer Jugend ebensoviel Freude machen.

239. **Martin Gambke:** „Die Geschichte von Lüttich." Für Chor. Verlag: Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Part. Mk. —.10.)

„Die Geschichte von Lüttich", als Sololied in Heft 11 dieses Jahrganges schon besprochen, liegt in den Ausgaben für gemischten, Männer- und Jugendchor vor. Ich kann mich dem dort Gesagten nur anschließen. Die Chorbearbeitungen sind sachgemäß.

240. **Felix Blaesing:** „Unsern gefallenen Helden." Für gemischten oder Jugendchor. Verlag: Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Part. Mk. —.10 und —.05.)

Die Komponisten verfallen jetzt bei der Überproduktion von Kriegsliedern auf alle möglichen Gedanken. Der hier Genannte hat sich die Sache ganz besonders leicht gemacht. Er läßt in den ersten beiden ernsten Strophen die Melodie von „Deutschland, Deutschland über alles" „ernst und gemessen" einfach in Moll singen und in der dritten „etwas belebter" die Erhebung des Gedichtes unsere Melodie, wie wir sie immer hören, in Dur. Mit derartigen äußerlichen Mitteln eine Wirkung zu suchen, muß man mindestens als Geschmacklosigkeit bezeichnen. Und glaubt der Verfasser, daß ihm die Kinder in der Schule dieses Moll und Dur rein singen werden? Emil Thilo

241. **Gerhard Preitz:** Sechs Kinderreime für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig. (Mk. 2.—.)

Diesen Liedern haftet ein bedenklicher Stilfehler an: sie sind nämlich durchkomponiert, also für Kinder, deren Wesen und Kunstempfinden allein das Strophenlied entspricht, kaum faßlich. Aber wenn Erwachsene diese hübschen, frischen, munteren Lieder den Kleinen vorsingen, so dürfte die Freude groß sein; denn es steckt viel echte Musik darin und eine sonnige, harmlose Heiterkeit. Die Rhythmik ist so hervorstechend, daß ich glaube, der Komponist hat sich den Vortrag der Gesänge durch entsprechende Bewegungen begleitet gedacht.

242. **Martin Frey:** „Weihnachtsstunden." Fünf neue Weihnachtslieder. op. 41. Steingräber Verlag, Leipzig. (Mk. 1.40.)

Nicht alle diese Weihnachtslieder werden sich Kindern von musikalischer Durchschnittsbegabung leicht einprägen. Gleich das erste „Weihnachtstraum" ist mit seinem häufigen Wechsel der Taktart und seinen verhältnismäßig lebhaften Modulationen schon zu gekünstelt; auch müssen Kinderlieder, die Aussicht auf Eingang in die Kinderwelt haben wollen, strophenmäßig vertont, nicht aber durchkomponiert sein. Die sehr liebe Melodie des „Ihr Hirten erwacht" wird rasch haften bleiben, ferner ist „Weihnachtsfreude, Glockengeläute" als besonders gelungen hervorzuheben. Das letzte Liedchen „Knecht Ruprecht" ist mit vielem Humor vertont, aber mehr für große Leute, denn die Kleinen werden bei dem Wechsel von c-moll und C-dur sicher ins Schwanken geraten. Im ganzen aber die freundliche Gabe eines liebenswürdigen Talents.

243. **Kuno Wolf:** „Emden." Für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Walther Schwalbe's Buchhandlung, Emden. (Mk.—.75.)

Dieses wirklich volkstümliche Lied hebt sich aus der Menge der Zeitgedichte und -kompositionen sehr vorteilhaft heraus; denn es hat in Wort, Weise und Tonsatz wirklichen Kunstwert und alle Aussicht, in weiteste Kreise zu dringen. Deshalb sei auch die im selben Verlag erschienene Ausgabe für Männerchor den Gesangvereinen warm empfohlen.

244. **Patriotische Einblattdrucke.** Musikverlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Eine lange Reihe von Veröffentlichungen dieser wohlfeilen, aber gut ausgestatteten Ausgabe liegt mir zur Besprechung vor; an die 30 Nummern sind schon erschienen, teils für Gesang und Klavier, teils für Männer- oder gemischten Chor. Es ist naturgemäß viel Durchschnittsgut darunter, aber doch kein einziges Stück, das man als schlecht ablehnen müßte. Wenn ich im folgenden einige Werke heraushebe, so soll damit nicht gesagt sein, daß andere dieses Vorzuges nicht auch hätten teilhaftig werden können; aber ich gestehe ganz offen ein, daß bei der Durchsicht einer so großen Anzahl von Kompositionen, die im Grunde doch alle aus derselben Stimmung heraus geschaffen worden sind, eine ganz sorgsame Abwägung und Sonderung ungemein schwierig, wenn nicht unmöglich ist. „Vermißt" von Emil Sulzbach spricht durch innigen Ausdruck zu Herzen, an desselben Tonsetzers Lied „Kaiser Franz Josef im Gebet" werden weiche Gemüter ihre Freude haben; „An die deutsche Flotte" von Wilhelm Meister erfreut durch den großen Zug in Weise und Tonsatz; volkstümlich im besten Sinne ist „Der Landsturm kommt" von Paul Kriegsmann. Adolf Stübings Versuch, eine neue deutsche Hymne an Stelle der auf die alte englische Melodie gesungenen zu schaffen, ist entschieden beachtenswert, dürfte aber eben doch ein Versuch bleiben. „Gebet" von Chr. Gerh. Eckel sei um seiner innigen Einfachheit willen lobend genannt. Auch „Im Sturm gegen England" von Rudolf Racky verdient als kräftige, fanfarendurchklungene Tonschöpfung Beachtung.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

BARMEN: Nachdem der langjährige Leiter des Theaters Otto Ockert seinen Vertrag mit der Stadtverwaltung in gegenseitigem Übereinkommen gelöst, wurde die wesentlich verkürzte und auf drei Abende in der Woche beschränkte Spielzeit durch den aus Köln berufenen Dr. Fischer geleitet. Mit tatkräftiger Unterstützung namentlich des vom Vorjahr bewährten Kapellmeisters Reuß gelang es, achtungswerte Aufführungen im Rahmen des üblichen Spielplanes zu geben und einen überraschend regen Besuch zu erreichen. Frau Reuß-Walsch vertrat das jugendlich-dramatische Fach mit gelegentlichen Ausflügen in das dramatische (Senta, Aida) unter bestem Gelingen, die Altistin Paula Morro stellte ihre sehr schönen, ausgeglichenen Stimmmittel in den Dienst eines frischen Spieltalents (Carmen, Azucena, Nancy). Elfride Overhoff erneuerte in umfangreicher Betätigung ihre früheren großen Erfolge als Koloratursängerin und Opernsoubrette. Die Altistin Olga Blumenthal und die jugendliche Sängerin Julie Schmemann fügten sich dem Zusammenspiel bestens ein. Als besonders begabter Anfänger ist der Bassist Rudolf Pick zu nennen, ein trefflicher Tenorbuffo war Jacob Dreisewerd, das Fach des Heldenbaritons war durch Theo Werhardt gut vertreten, der als Holländer, Wotan, Pizarro Bemerkenswertes leistete; auch sein lyrischer Kollege Kleffner hinterließ als Heerrufer, Jäger im „Nachtlager", Lothario und Luna durchaus gute Eindrücke. Der Spieloper stand als musikalischer Leiter Kapellmeister Plothow umsichtig und gewissenhaft vor. Unter den zahlreichen Gästen sind die dramatische Sängerin Werhardt-Poensgen, Angèle Vidron, Adolf Löltgen, Hans Bahling sowie den zu einem Gastspiel als Pedro aus dem Kriegslager erschienene Sandro Menges zu erwähnen.

Dr. Gustav Ollendorff

BRÜNN: Mit einem räumlich vergrößerten, dagegen numerisch reduzierten Orchester wurden die Opernabende unserer Bühne anfangs etwas schüchtern und unsicher aufgenommen, um aber bald die gewohnten Formen, das übliche Niveau zu erreichen, als ob man im tiefsten Frieden wäre. „Parsifal" und „Rosenkavalier" tauchten wieder auf. Als Neuheit kam Oberleithner-Liebstoeckls „Aphrodite", die es, dank der außerordentlichen Leistung der Frau Jeritza (gleich Slezak ein Brünner Kind), zu einigen erfolgreichen Wiederholungen brachte. Ein neuer Bariton, Chodounsky, ersang sich rasch die Gunst der Opernfreunde.

Siegbert Ehrenstein

DANZIG: Infolge der Kriegsereignisse wurde die Theatersaison erst am 16. November eröffnet. Einer gedeihlichen Entwickelung des Opernspielplanes bereitete das Stadttheater-Orchester Schwierigkeiten, dessen „Kriegsstärke" (viele Mitglieder stehen im Felde) bei Zusammenstellung des Spielplanes natürlich in Rechnung gezogen werden mußte. Als etwas verspätete Novität gelangte hier Zöllners „Überfall" zur Aufführung; auf die Wahl der Oper hatte wohl mehr ihre kriegerische Handlung als die Komposition Einfluß, die keinen nachhaltigen Erfolg zu erringen vermochte. Weit interessanter wirkte die zum ersten Male hier vorgeführte Oper „Versiegelt" von Blech. Der Gegensatz des Biedermeierstoffes mit einer musikalischen Illustration, die sich auf Richard Strauß stützt, erregte zwar geteilte Ansichten; dennoch besticht aber die geistvolle Art eines Talentes, das mit mehr Berechnung, als mit reicher musikalischer Erfindung Erfolge zu erzielen vermag. — Die Gastspiele blieben auf die Mitwirkung von Mafalda Salvatini beschränkt; bei ihrer letzten Gastrolle („Maskenball") erregte die unzeitgemäße Wahl der italienischen Sprache Mißbehagen.

Karl Frank

DESSAU: Durch die Kriegslage bedingt, öffnete die Herzogliche Hofoper ihre Pforten nicht schon wie stets am 1. Oktober, sondern am 15., und zwar geschah dies mit Wagners „Lohengrin". Von Richard Wagner wurden im Verlaufe der Spielzeit des weiteren aufgeführt: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Die Meistersinger" sowie „Tristan und Isolde". Als Neuaufführungen erschienen Alexander Ritters Oper „Der faule Hans" mit ihren symbolischen Beziehungen gerade auf unsere Tage und Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad". Den letzteren hörten wir zum ersten Male nach der durch die nicht genug schätzenswerte Tat Max Hasses wiederhergestellten Originalpartitur. Vielen Anklang fanden in mehrfachen Wiederholungen „Susannes Geheimnis" von Wolf-Ferrari, „Brüderlein fein" von Leo Fall und Leo Blechs reizendes „Versiegelt". Im Spielplan waren des weiteren Gluck, Beethoven, Weber, Lortzing, Neitzel („Barbarina"), Rossini und Verdi vertreten. Als eine hochherzige Tat unseres Herzogs Friedrich muß es gelten, daß dieser kunstsinnige und menschenfreundliche Fürst die nicht verkauften Plätze des Hoftheaters an jedem Spielabend den in Dessau untergebrachten verwundeten Soldaten frei zur Verfügung stellte, von welcher Vergünstigung denn auch der eifrigste Gebrauch gemacht wurde. Um diese Krieger aufzuheitern, genoß die Operette eine reichere Pflege als vordem. Durch Suppés „Leichte Kavallerie", „Die schöne Galathee", durch Millöckers „Das verwunschene Schloß" und in erster Linie durch die „Fledermaus" wurde dieser Zweck denn auch vollkommen erreicht.

Ernst Hamann

FREIBURG i. Br.: Im Mai und Juni der vorigen Saison gelangten noch neueinstudiert „Die Meistersinger", „Mignon", „Carmen" mit Edouard Clément, dem Tenor der Komischen Oper in Paris, und „Die Geisha" mit dem vorzüglichen Komiker des Basler Stadttheaters Rudolf Weisker als Gästen zur Aufführung. — Durch die im Sommer eingetretenen gewaltigen Ereignisse konnte die gegenwärtige Spielzeit erst Mitte Oktober mit „Lohengrin" eröffnet werden; die Kriegsbeorderung zahlreicher Mitglieder machte sehr empfindliche Einschränkungen des Spielplanes erforderlich. Es wurden 16 Opern von zwölf verschiedenen Tonsetzern gegeben, unter denen Mozart und Wagner obenan stehen; bemerkenswert sind die Neueinstudierungen von Glucks „Orpheus", Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", Marsch

ners „Heiling“ und besonders eine vortreffliche Aufführung von Mozarts „Hochzeit des Figaro“ unter Paul von Klenaus Leitung. In den Hauptrollen betätigten sich die Damen Honrath, Jülich, Hjorth, P. Weber und die neu engagierte Soubrette P. v. Luba, sowie die Herren Jung, Graf, Steier, Moog, Boel, Hieber und Barck, während Max Büttner und Fritz Hanke aus Karlsruhe, Max Binder aus Basel und Marie Hösl aus München erfolgreiche Aushilfsgastspiele absolvierten. In die Leitung der Vorstellungen teilten sich die Kapellmeister Starke, von Klenau und Zabel, sowie die beiden Regisseure Intendant Legband und Heller-Halberg. Carl Kietzmann

HAGEN: Wenig Glück hatte die Elberfelder Oper mit einer im ganzen unzulänglichen „Tannhäuser“-Aufführung, in der nur der Tenor Karl Baum und die Elisabeth von Agnes Poschner einen Lichtpunkt darstellten. Eine vollendete „Tiefland“-Darstellung der Kölner Oper, die in corpore bei uns erschienen war, Menszinsky (Pedro), Frau Felser (Martha) und Tilmann Lizewsky (Sebastiano), entzückte das übervolle Haus. Martin Friedland

KIEL: Von unserem Stadttheater (Direktor Karl Alving) ist auch dieses Mal wieder zur überwiegenden Hauptsache Erfreuliches zu berichten. Wenn auch nicht gerade alles glückte, und beispielsweise die Neueinstudierung des „Freischütz“ die darauf gesetzten Hoffnungen nicht erfüllte, so steht dem eine gar stattliche Reihe guter, ja zum Teil vortrefflicher Aufführungen gegenüber. Besonders hervorgehoben seien die Aufführung der „Aida“, der „Meistersinger“, des „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Rigoletto“, „Rienzi“. Unser tüchtiger Erster Kapellmeister Ludwig Neubeck, der zurzeit nebenamtlich auch als stellvertretender Direktor des Konservatoriums und als Dirigent des Kieler Chorvereins sich betätigt, hat auch in der jetzt zu Ende gehenden Spielzeit, in der es mancherlei durch den großen Krieg geschaffene Schwierigkeiten zu überwinden galt, gezeigt, daß er außer einem vortrefflichen Musiker auch ein äußerst geschickter Dirigent ist, der bei allem Respekt vor dem ihm anvertrauten Kunstwerk doch auch mit den ihm verfügbaren Mitteln zu rechnen weiß. Hier ist denn allerdings auch die Stelle, an der Karl Alvings gedacht werden muß. Allen sich ihm als dem verantwortlichen obersten Leiter des Instituts in den schweren Tagen des Kriegswinters entgegenstellenden Hemmnissen und Anfeindungen zum Trotz, hat er es verstanden, das Interesse an der darstellenden Kunst in unserer Stadt nicht nur lebendig zu halten, sondern — im Hinblick auf die erfolgreichen Gastspiele auswärtiger Kräfte von Ruf — noch zu steigern. Unter allen Gästen ragte Fritz Vogelstrom als Canio und namentlich als Lohengrin hervor. Seiner vollendeten Leistung nahe kamen Hedwig Francillo-Kaufmann (Susanne, Rosine, Traviata) und Minnie von Frenkel-Nast (Eva). Hervorragendes boten auch Feinhals als Holländer und Sachs, Paul Knüpfer (Falstaff), Martha Weber aus Weimar und Florence Easton als Carmen. Aber auch von unseren einheimischen Künstlern wurde manche tüchtige, ja teilweise ausgezeichnete Darbietung auf die Bühne gestellt. Es bewährten sich von neuem neben Else Günther-Vetter die Herren Josef Heller und Armand Pardy. Neu auf den Plan traten Lisa Ludewigs-Korte („Figaro“-Gräfin, Margarete, Aida, Mignon) und Elfriede Dölitzscher (Susanne), beide mit sehr hübschen Leistungen. — Ein besonderes Interesse innerhalb des Spielplans beanspruchte die Uraufführung des Musikdramas „Die Liebe der Bersagliere“ von Max Wiese, einem Kieler, Text von C. Schüler, H. Braun und D. Metelmann. Es unterliegt keinen Zweifel, daß die Musik von starkem Talent des Komponisten zeugt, der zwar nicht neue Wege einschlägt, immerhin aber echt Nachempfundenes und künstlerisch klar Erschautes in selbständiger Weise zur Darstellung zu bringen versteht. Die Musik ist vorwiegend lyrisch; es fehlen ihr zum Musikdrama die großen leidenschaftlichen Akzente, was indes teilweise schuld des Textbuches ist, das zur Entfaltung derselben nicht hinreichende Gelegenheit gibt. Wenn ich auch nicht zu denen gehöre, die der Oper eine Zukunft in Aussicht stellen, so glaube ich andererseits sehr wohl, daß dem Komponisten Wiese unter der Erfüllung gewisser Voraussetzungen in seiner weiteren Entwickelung eine Zukunft beschieden sein kann; denn was beispielsweise die Instrumentierung an Klangschönheiten aufwies, läßt auf eine ungewöhnliche Begabung schließen. Dem Werk und seiner Aufführung wurde ein warmer Erfolg zuteil, der keineswegs zur Hauptsache auf die Einwirkung lokalpatriotischer Faktoren zurückzuführen ist.
Willy Orthmann

LEIPZIG: Die „Strauß-Woche“ Anfang Mai am Neuen Theater brachte „Feuersnot“, „Salome“, „Elektra“ und „Rosenkavalier“, das erste und letzte Werk unter Otto Lohse, die beiden tragischen Einakter unter Richard Strauß' eigener Leitung, deren plastische Schlichtheit und große äußere Ruhe bei aller innerlichen Erregtheit ebenso angenehm berührte wie durch die im allgemeinen sehr gemäßigte, der Singstimme freies Spiel lassende Temponahme, bei größter, auch klanglicher Unterordnung des rhythmisch überaus klar und scharf geführten Orchesters. Hervorragendes boten Gertrud Bartsch (Diemut, Chrysothemis, Marschallin), Ernst Possony (Kunrad, Faninal), Valesca Nigrini (Herodias, Klytemnästra), vor allem darstellerisch auch die geniale Salome, Elektra und der Oktavian Aline Sandens, Erich Klinghammer (Jochanaan, Orest), Hans Müller (Lerchenau). Dem Herodes lieh Ernst Kraus-Berlin seine gewaltigen Mittel.
Max Steinitzer

LÜBECK: Unser Stadttheater sah sich zu Beginn der Spielzeit vor eine nicht leichte Aufgabe gestellt. Wenn sie trotzdem erfüllt werden konnte, lag das nicht nur in der geschäftsklugen Leitung durch Direktor Stanislaus Fuchs begründet, sondern auch in der im allgemeinen zufriedenstellenden Unterstützung durch das Publikum. Daß unter den gegebenen Verhältnissen das Repertoire im ganzen einen konservativen Charakter zeigte, war nicht zu vermeiden, aber gewiß auch nicht unerträglich. An Neuheiten auf dem Gebiete der Oper hörten wir nur Paul Graeners „Don Juans

letztes Abenteuer", das interessante Werk eines Musikers, dessen Entwickelung man mit warmer Anteilnahme folgen wird. Es bedeutet für den Komponisten keinen Vorwurf, wenn man von ihm sagen muß, daß er der Musik neue Wege nicht erschlossen und unbekannte Gebiete nicht erobert hat. Besäße Paul Graener aber nicht den Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten, und wäre sein Innenleben weniger stark entwickelt, hätte er gerade an einem Stoffe wie dem des Don Juan zerschellen müssen. Denn hier würde auch die raffinierteste Kunst mit nur nach außen gehenden Wirkungen nichtssagend bleiben müssen, wenn sie nicht vermöchte, auch in die feinsten Kanäle des Seelenlebens den warmen Blutstrom tief empfundener Musik hineinzuleiten. Der Erfolg der Oper war, auch dank der vortrefflichen Aufführung unter Dr. Praetorius, stark. Weniger Glück hatte die Direktion mit Webers „Euryanthe" in der Neubearbeitung von Hermann Stephani. An der Aufgabe, die Oper dem Spielplan zu gewinnen, ist bislang noch jeder gescheitert, weil Unmögliches gefordert wird, denn dieser Adolar und Lysiart, diese Euryanthe und Eglantine lassen uns kalt bis ins Herz hinein. So mußte die Aufführung mehr den Charakter einer musikhistorischen Vorlesung tragen; denn sie bot nichts, was darüber hinaus lebendige Wechselwirkungen zwischen diesem Weber — trotz dem absoluten und unvergänglichen Wert der Musik — und der Zuhörerschaft geschaffen hätte. Einen vollen Erfolg bedeutete die Erwerbung von Oskar Nedbals Operette „Polenblut", die eine Reihe von Aufführungen erlebte. Im übrigen hielt sich die Oper, und sie tat gut daran, an die in ihrer Wirkung erprobten Werke, die dank dem tüchtigen Personal einwandfrei aufgeführt werden konnten. In zwei Opern stand Wilhelm Furtwängler als Gastdirigent am Pult. Interessant war vor allem seine Auffassung des „Fidelio" durch die Ausscheidung aller für das Verständnis der Oper entbehrlichen Momente des Singspielartigen sowohl in der Musik als im Dialog. [! Red.] Als Gäste hörten wir in der nun hinter uns liegenden Spielzeit u. a. Hedwig Francillo-Kauffmann, Carl Erb, Karl Günther und Fritz Vogelstrom. J. Hennings

POSEN: Unser Stadttheater begann seine Spielzeit mit dem Schauspiel, fügte dann einige Operetten ein und erst, nachdem das kleine Orchester etwas eingespielt und verstärkt war, ging man zur Oper über. Dem schwachen Personenbestand wurden nach und nach neue Kräfte eingefügt, so daß es möglich war, allerdings meist unter Hinzuziehung von Gästen, über „Freischütz", „Troubadour" usw. bis zu „Tannhäuser", „Walküre" und „Tiefland" zu gelangen. Die frühere Reife hat allerdings keine der Aufführungen erreicht. A. Huch

STETTIN: Mit Hilfe städtischer Opferwilligkeit gelang es der Direktion Illing die vor schwierigste Bedingungen gestellte Oper am Leben zu erhalten. Gute Hauptfächerbesetzung fand sich ja in dieser Zeit ziemlich leicht, so daß man über ein Zusammenspiel von hier seltener Lückenlosigkeit gebot. Rosa Merker (dramatische), Maria Mülkens (Alt), Pistori (Tenor), Simons (Baß) und Mergelkamp (Heldenbariton) erbrachten um so stärkere Beweise sangeskünstlerischer Tüchtigkeit, als sie neben vollgültigem Opernwirken fast sämtliche Konzert- und Oratorienpartieen des Winters meist eindrucksvoll durchführten. Der Spielplan mußte freilich in Anbetracht des auf Mindestbestand gesetzten Orchesters (Dr. Jalowetz meisterte es verdienstvoll) und des geringen Neuheitendurstes (abgesehen von Humperdincks blutleerer „Marketenderin" blieb man beim Nächstliegenden) mehr als sonst beschnitten werden: Ein wenig Mozart („Don Juan" gut!), „Fidelio", „Tiefland", „Holländer", „Lohengrin" und „Meistersinger", die beiden letzeren in brillanter Besetzung mit Dresdener und Leipziger Gästen — einen überragenden Hans Sachs gab Plaschke — wozu dann noch „Carmen" mit Jadlowker und andere nie verfehlende welsche Zugstücke kamen; damit steuerte man das vielfach gefährdete Schifflein glücklich in den Hafen.

Ulrich Hildebrandt

KONZERTE

BARMEN: Wie allerorten brachten die ersten Kriegsmonate auch hier eine beängstigende Fülle von Wohltätigkeitskonzerten. Gegenüber diesen Veranstaltungen behaupteten sich erfreulicherweise, wenngleich in verminderter Zahl, die der ernsten Kunst gewidmeten Abende. Konzertgesellschaft und Singverein führten „Elias" und die „Matthäuspassion", diese dreimal, zuletzt in der vortrefflich geeigneten, überfüllten alten Wupperfelder Kirche auf, nachdem sie mit Elly Ney als Solistin des ersten Konzerts und einem Kantatenabend gleichfalls echte Erfolge zu verzeichnen hatten. Der neugegründete Bach-Verein unter Leitung von Elisabeth Potz führte sich mit Gesängen Bachs und anderer alter Meister, Orgelvorträgen der Leiterin unter Mitwirkung der Violinspielerin Arni Vorwerk verheißungsvoll ein; das von Adolf Siewert geführte Streichquartett pflegte die Meister der Kammermusik an vier Abenden und das zuletzt auf dem Plan erschienene Städtische Orchester unter Höhne gab drei Konzerte, in denen Beethovens „Eroica" und Fünfte, Haydns Militärsymphonie den Mittelpunkt anregender und zeitgemäßer Programme bildeten. Erwähnung verdienen noch die Abende des Oberbarmer Sängerhains und des Barmer Sängerchors sowie ein Konzert in der Synagoge, dessen instrumentaler Teil in Frau Schennich-Braun (Violine) und Robert Grote jr. (Cello) besonders treffliche Mitwirkende aufzuweisen hatte.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Franz von Lukasiewicz ist ein fingergewandter Pianist. Es ist „alles da", wenn er spielt, aber... ohne Leben. Die Figuren in der h-moll Sonate von Chopin laufen wie Wasser, und das Forte hat kein Blut. Trotzdem er sich große Mühe gibt und alles sehr ernst nimmt, kommt nur eine Salonmusik zustande. Man möchte also dem begabten, anscheinend noch jungen Musiker wünschen, daß es ihm gelingen möchte, seine Kunst mit mehr warm pulsierendem Leben zu erfüllen. — In einem von Max Modern (Violine) arrangierten Brahms-Abend wurde gute Kammermusik geboten. In dem Horntrio wirkten mit Kammervirtuos Rembt

(Horn) und Carl Cohn (Klavier), in dem Klavierquartett A-dur noch Arnold Fischberg (Viola) und Fritz Becker (Cello). Zwischen beiden Stücken sang Elisabeth Lee Lieder. Ihr schöner Mezzosopran ist sehr gut gebildet, und die Sängerin hat ihn ausgezeichnet in der Gewalt. Ihre ganze tief empfindende Art weist sie direkt auf diese Gesänge von Brahms hin, mit denen sie großen Eindruck machte. Emil Thilo

Im Bechstein-Saal sprach Prof. Dr. Adolf Weißmann über „Konzert, Publikum und Kritik". Weißmann, bekannt als stilistisch gewandter Kritiker des „Berliner Tageblatts", stand auch als Redner seinen Mann insofern, als er fließend sprach und seine Gedanken in nicht alltäglicher Fassung zur Geltung zu bringen wußte. Von seinen Ausführungen, die, wie er meinte, unter dem Bann der politischen Ereignisse standen, ja durch sie zum Teil veranlaßt wurden, konnte das, was er über Konzert und Publikum sagte, befriedigen; es war interessant und gewann durch kleine satirische Seitenhiebe an Farbe. Verwunderlich war dagegen der übertrieben einseitige Standpunkt, den er bezüglich des Themas „Kritik" einnahm. Weißmann entwarf dabei ein Bild eines Kritikers, wie er vielleicht im Mond zu finden ist, in Berlin ganz gewiß nicht. Wenn aber ein Berliner Kritiker es einmal übernahm, vor der Berliner Kritik über Berliner Kritik zu sprechen, durfte man gerade von ihm doch erwarten, daß er es nicht in einer Weise tat, die dem Übelwollenden reichlich Gelegenheit gab, das Ganze für eine Art freundnachbarlicher Selbstberäucherung zu halten. Mit einem sachlich ruhigen Hinweis auf die mancherlei Übelstände der Berliner Konzertkritik hätte er niemand von den einsichtigen Kritikern verletzt; es wäre im Gegenteil ein Verdienst gewesen, wenn derartiges mal offen von einem, der vom Bau und mit Leib und Seele dabei ist, ausgesprochen worden wäre. Mit einer so einseitigen Unterstreichung von unerläßlichen, aber doch auch für jeden Rechtschaffenen selbstverständlichen Anforderungen an die moralischen und Charaktereigenschaften des Kritikers ist es nicht getan. Die Hauptbedingungen für den musikalischen Richterberuf sind doch immer „Kenntnisse". Und hier wäre es wohl am Platze gewesen, die Forderung aufzustellen, daß unsere großen Zeitungen, die in der Lage sind, mehrere Referenten zu halten, darauf bedacht seien, daß jede der drei großen Musikkategorieen — Klavier, Streichinstrumente und Gesang — durch mindestens einen Spezialfachmann besetzt sei, der in jedem Fall auch im rein Musikalischen beschlagen sein müßte, ein Standpunkt, den unsere großen Musikzeitungen schon seit Jahren mit Erfolg vertreten. Es würde dadurch vieles besser werden und vor allem die häufigen, manchmal direkt komischen Widersprüche in den Referaten der einzelnen Zeitungen über denselben Künstler vermieden werden; denn der Spezialfachmann weiß Zufälliges von Unfertigem zu unterscheiden, was dem einseitig musikalisch Gebildeten, selbst mit der größten Routine und bestem, ehrlichstem Wollen nicht immer möglich ist. Schade, daß Weißmann diesem gewiß heiklen, aber für einen gewandten und nicht geistlosen Sprecher doppelt interessanten Gebiet so ganz aus dem Wege ging. Das Publikum bereitete dem Redner am Schluß freundliche Ovationen und rief ihn mehrfach hervor. Emil Liepe

Der junge ungarische Geiger Duci von Kerékjártó spielte Lalo's „Symphonie Espagnole", Bachs „Ciaconna" und Schubert-Wilhelmjs „Ave Maria" in technisch und musikalisch vollendeter Weise. Sein Ton ist ungemein warm timbriert, ja beinahe ideal. Ein mitunter allzu aufdringliches „Espressivo" konnte etwas den Genuß schmälern, der sonst in nichts beeinträchtigt wurde. Präziser Rhythmus, fein empfundene phraseologische Gestaltung und innere Verve ohnegleichen machten den vielgehörten Lalo zu einer Rarität eigenster Art. Und die „Ciaconna" feierte unter seinen Händen wahre Triumphe. Hehrste Kunst nur kann Bach so reden lassen. — Im Musiksaal der Firma „Schiedmayer Pianofortefabrik" führte der Erfinder das nach ihm benannte „Puhlmann-Harmonium" vor. Im Auftrage des Königlich Preußischen Kultusministeriums in den Werkstätten genannter Firma erbaut, soll es beim Unterricht in der Königlich Akademischen Hochschule für Musik verwandt werden. Wie Puhlmann aber selber ausführte, könnte es vorerst nur zu demonstrativ-wissenschaftlichen Zwecken Verwendung finden, was sich auch aus der vorerst in spieltechnischer Hinsicht unzureichenden Konstruktion von selbst ergibt. Gleich Helmholtz, Seitz, v. Oettingen u. a., die sich mit der sog. reinen Stimmung experimentell und konstruktiv abgaben, kam auch Puhlmann von seinen ersten diesbezüglichen Versuchen am Klavier auf das tonergiebigere Harmonium. Das Modell seines nunmehr fertigen Instrumentes stand eine Zeitlang im Akademischen Institut für Kirchenmusik, sowie im Psychologischen Institut der Königlichen Universität. Die Klaviatur des Instrumentes umfaßt $4\frac{1}{2}$ Oktaven. Darüber, in tastenähnlicher Konstruktion, ist eine Reihe von 17 „Tonartentasten" angebracht, die den Mechanismus des Instruments derart sinnreich beeinflussen, daß man mit ihrer Hilfe unsere temperierte Stimmung um 1—2′ modifizieren kann. Mit anderen Worten: man hat damit die Möglichkeit, außer in den temperierten Tonarten in 25 „reinen" Tonarten zu spielen. Die Anlage des „Tonartentasten"-systems ist in quintenfolgender Ordnung erfolgt, so daß man einen möglichst schnellen Überblick gewinnen kann. Die Spielart bietet aber trotz aller bisher erdenklichen Mittel noch manche Schwierigkeit. Außerdem erfolgt der Übergang von einer Stimmung in die andere noch ruckweise. Das sind jedoch gegenüber den offenbaren Vorzügen weniger ins Gewicht fallende Mängel „des Dings an sich". Fragen wir uns nun nach dem praktischen Wert dieser Erfindung, so hätten wir folgendes zu bemerken: Die temperierte Stimmung, die etwa seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bekanntlich bei uns Eingang fand (nach vielen diesbezüglichen Anregungen und praktischen Versuchen seitens A. Schlick [1511], P. Aron [1523], Zarlino [1557], Keßler, Euler, Kirnberger u. a. im 17./18. Jahrhundert), ist ein Kompromiß. Meiner Meinung nach sogar ein äußerst glücklicher, weil die Tonkunst auf deren Basis unerhörte Fortschritte gemacht hat, die ohne Temperatur

ganz undenkbar wären. Gewiß hat auch die „reine" Stimmung ihren Wert, und vielfach klingt eine Komposition in ihr, wie Puhlmann auf dem Instrument praktisch erwies, recht gut. Doch fehlte uns zu einem definitiven Urteil die Gelegenheit ausgiebigeren Vergleichs. Wie mir schien, gaben alle, gleich mir, der Temperatur den Vorzug, zumal die reine Stimmung die Dissonanzen in weit höherem Maße als „reibend" empfinden ließ. Der wohlklingende Dominantseptakkord erschien da beispielsweise im Verhältnis $4:5:6:7^{1}/_{32}$, was ihm entschieden allen zwingenden, tonal-modulierenden Charakter nahm. Und so ging's mit vielen anderen auch. Eine Konsonanzenfolge in der reinen Stimmung klang matt, farblos. Traten dissonante Klänge auf, so steigerte sich das Spannungsverhältnis oft zur Unerträglichkeit. Händels berühmtes „Largo" klang da, wo es dissonanzenarm ist, recht gut; sobald aber die Vorhalte eine Rolle spielten, gab's ein Mißverhältnis von Konsonanz und Dissonanz, die mir noch nie teilweise in so unangenehmer Schärfe entgegentraten. Mag sein, daß die vokale Ausführung den Gegensatz mildert; wer garantiert aber dafür, daß da doch nicht etwa eine Modifikation erfolgt, die, völlig unbewußt, etwas als „rein" erklingen läßt, das doch — „un rein", pardon, temperiert ist! Ich meinesteils halte die temperierte Stimmung für einen genialen Fortschritt in tonkünstlerischer wie tonpsychologischer Richtung. Namentlich in letzterer ist ein so fein differenziertes Empfinden zu konstatieren, daß es mir fast zweifellos erscheint, gut zu tun, es bei der „Temperatur" bewenden zu lassen. Als conditio sine qua non für eine Entscheidung pro et contra „rein"-„temperiert" gilt mir die größere Farbenmannigfaltigkeit des einen oder des anderen. Und da ist doch anerkanntermaßen die „temperierte" der „reinen" Stimmung bei weitem überlegen. Wäre es nicht angängig, gelegentlich Experimente dieserhalb mit Farbenton sehenden (hörenden) Individuen anzustellen, um in jeder Hinsicht praktisch wie theoretisch zu einem Definitivum zu gelangen? Das Puhlmannsche Harmonium hätte da Gelegenheit, die alte Streitfrage (event.) zu schlichten. Jedenfalls ist dem Erfinder für seine jahrelange Arbeit unser Dank zu zollen; denn sie ist zumindest sehr gut geeignet, wissenschaftliche akustische Probleme experimentell zu behandeln und im weiteren Sinne dazu beizutragen, den Tonsinn zu schärfen. Insofern wäre eine Benutzung für Schulzwecke vorzuschlagen. Anderenfalls müßte sie unterbleiben, da eine nicht geringe Konfusion im Bereiche der Möglichkeiten läge. Choraliter könnten Versuche nicht schaden. Doch halte ich eine instrumental-„reine" Musik für ein Ding der Unmöglichkeit. Modifikation ist notwendig und ist auch stets vorhanden. Warum den Weg der Prinzipien wandeln, wo nur Kompromisse wirksam sind? Warum wollen wir das historisch eigentlich so gut wie erledigte Thema aufs neue aufgreifen? Auf Grund des temperierten Systems ist unser großartiges harmonikales Gebäude entstanden. Ich glaube, das Fundament, auf das wir da bauten, ist Granit.

Carl Robert Blum

BRÜNN: Infolge des Krieges geriet das Konzertwesen etwas dürftiger als sonst. Immerhin gab es einige bemerkenswerte Veranstaltungen: Einen Liederabend Weingartner-Marcell im Rahmen der Musikvereinskonzerte, zwei genußreiche Kammerabende des Rosé-Quartetts unter Mitwirkung Karl Frotzlers, eine weihevolle Gedenkfeier: Brahms' „Tragische Ouvertüre", „Deutsches Requiem" und Goldmarks „Sakuntala"-Ouvertüre, das einzige Werk des Meisters in den Konzerten nach seinem Hinscheiden. Hoffentlich entschließen sich unsere Musikvereinigungen in der nächsten Spielzeit zur Wiedergabe der größeren Orchesterwerke Goldmarks.

Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: In den Wintermonaten des vergangenen Jahres war natürlich das Musikleben durch die Kriegsereignisse in einen festen Winterschlaf versenkt worden. Doch trotz aller Mutlosigkeit der Bevölkerung läßt sich aber die Musik, sowohl als Erbauungs- wie Unterhaltungsmittel, nicht auf die Dauer ausschalten. Und so fingen zuerst vorsichtig die Kinos an, ihre Schaustellungen mit Musik zu verschönern; dann taten sich Instrumentalkünstler, an denen hier wie anderswo kein Mangel ist, zu kleinen Konzertvereinigungen zusammen. Kammermusikkonzerte, Liederabende, Klavierrecitals folgten, ein Teil der Künstler des Monnaie-Orchesters vereinigte sich zu allabendlichen Konzerten — und das Publikum fand sich nach und nach immer zahlreicher ein, voran unsere „Feldgrauen". Doch deren Musik ist bis auf weiteres aus dem Programm verbannt; nur der „Vlame" van Beethoven, dessen Vorfahren ja in Antwerpen gelebt haben, und der somit nicht zu den „Barbaren" gezählt wird, ist zugelassen. Die erste größere Veranstaltung ging von deutscher Initiative aus: man ließ das Kölner Gürzenich-Orchester und den Gürzenich-Chor mit Solisten der Kölner Oper unter Hermann Abendroth für ein großes Konzert ins Monnaie-Theater kommen. Das war ein lang entbehrter Genuß. Das Haus war bis auf den letzten Platz fast ausschließlich von „Feldgrauen" besetzt; unter den wenigen Zivilisten befanden sich auch einige Belgier, die aber ob dieser Schandtat von ihren Mitbürgern aufs schwarze Brett gesetzt worden sind. Die Leistungen unter dem jungen Abendroth waren ausgezeichnet. Zuerst die „Leonoren"-Ouvertüre No. 3, dann sang der Chor das „Ave verum" von Mozart und den „Klagegesang" mit Sopransolo aus dem „Requiem" von Brahms. Nach der „Freischütz"-Ouvertüre folgte dann die „Festwiese" aus den „Meistersingern" mit vorhergehendem Vorspiel — Letzthin war es gelungen, das Berliner Philharmonische Orchester unter Weingartner für zwei Konzerte im Monnaie-Theater zu gewinnen. Eine größere Freude konnte man den Musikhungrigen nicht machen, die denn auch den erlesenen Genüssen an Programm und Ausführung mit Jubel dankend quittierten. Das 1. Konzert bot die „Tannhäuser"-Ouvertüre, die „Gralserzählung" (von Kirchhoff prachtvoll gesungen), das Es-dur Konzert von Beethoven (von Schnabel hervorragend gespielt), „An die entfernte Geliebte" von Beethoven (Kirchhoff) und die „Fünfte". Im 2. Konzert: „Les Préludes" von Liszt, vier Lieder von Weingartner, von dessen Gemahlin sehr schön gesungen, das „Lohengrin"-Vorspiel, das „Tristan"-Vorspiel und Isoldens Liebestod und zum Schluß

Brahms' Zweite. Damit dürfte wohl die magere Konzertsaison ihren Abschluß gefunden haben. Könnte man doch auch dasselbe von dem furchtbaren Kriege sagen! Felix Welcker

DANZIG: Die frühere Konzertflut auswärtiger Künstler hat der Krieg in das Extrem eines bedauernswerten Stillstandes verwandelt. Bedauerlich, da der Dilettantismus das geräumte Feld als Ermutigung betrachtete, unter dem Aushängeschild Wohltätigkeit sich selbst zur Geltung zu bringen. Die Konzertveranstaltungen mit auswärtigen Künstlern blieben diesmal auf einen Kammermusik-Abend der „Böhmen“, auf interessante und erfolgreiche Liederabende der Damen Dux und Dehmlow beschränkt. Am Schluß der Saison erschien noch Hermann Gura, dessen künstlerische Darbietungen durch eine stimmliche Indisposition eine Abschwächung erfuhren. — Unter dem Druck der Verhältnisse sahen auch die größeren Vereine von Konzertveranstaltungen, die einen anspruchsvolleren Rahmen erheischen, in dieser Saison ab.
Karl Frank

GIESSEN: Unsere Stadt stand in weitgehendem Maße unter den Einflüssen des gewaltigen Kampfes, der die ganze Welt entzündet hat. So konnten der Konzertverein, wie auch alle sonstigen musikalischen Vereine nicht darbieten, was vorbereitet war. Dafür stellten sich alle diese Vereine in den Dienst des Vaterlandes — mit gutem Gelingen. Zunächst gab Wilhelm Backhaus, der zurzeit als Landsturmmann in unserem Städtchen weilt, einen herrlichen Beethoven-Abend. Der Künstler wird den schwierigsten Aufgaben musikalisch wie technisch mit einer geradezu verblüffenden Einfachheit gerecnt; für ihn gibt es einfach keine Schwierigkeiten. Dabei ist er für mein Empfinden ein kongenialer Interpret der Komponisten, deren Werke er spielt; in ihnen und ihren Werken geht er vollkommen auf. Hermine Bosetti stellte ihre Kunst in den Dienst eines Liederabends mit Liedern von Schubert, Hugo Wolf, Thuille, Pfitzner und R. Strauß. Die Künstlerin, die mich so oft in der Oper mit ihrer wundervollen Kunst entzückt hat, vermochte mich mit diesem Programm im Konzertsaal nicht zu erwärmen. Elly Ney zeigte die ganze Glut ihres Temperaments in Bachs Passacaglia und Fuge c-moll, in den vier Balladen von Brahms op. 10 und spielte zum Schluß drei deutsche Tänze von Beethoven-Seiß sowie Schuberts Militärmarsch. Stünde der Künstlerin die technische Kunst eines Backhaus zur Verfügung, das wäre wahrhaft Vollendung, aber alles Irdische ist nun eben Stückwerk. Neben Elly Ney wußte sich ganz vortrefflich zu behaupten und zur Geltung zu bringen die junge Sängerin Hedwig Rode mit einem wundersam weichen schönen Alt in Liedern von Brahms und Schubert. Kerngesund in Tonbildung, mustergültig in der Aussprache, vortrefflich in der Auffassung auch da, wo sie von großen Vorbildern abwich. Reife Kunst mit vortrefflichem Gelingen brachte uns das Klingler-Quartet mit Beethovens Sreichquartett f-moll op. 95, mit dem Kaiserquartett von Haydn und mit Schuberts posthumem Werk „Der Tod und das Mädchen“. Ein vaterländischer Abend mit Männerchören von verschiedenen Gesangvereinen brachte für Ost und West schönen Ertrag. Eine geistliche Musikaufführung in der Stadtkirche unter Leitung des Universitätsmusikdirektors G. Trautmann brachte von Bach: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und „Ein feste Burg“, ferner 1., 4. und 7. Satz aus Brahms' „Deutschem Requiem“, Mozarts „Ave verum“, Schuberts 23. Psalm und „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“ aus Mendelssohns „Elias“. Margarete Altmann-Kuntz trug ein Altsolo von J. E. Rupp nach dem Manuskript vor („Selig sind die Toten“ für Altsolo und Orgel), ferner Brahms' vier ernste Gesänge und zwei biblische Lieder von Dvořák. Dr. Spohr

MAINZ: Ungeachtet der drückenden politischen Verhältnisse hat die Mainzer Liedertafel an der regelmäßigen Fortdauer ihrer Vereinskonzerte festgehalten. Zwar mußte bisher auf die Mitwirkung des Chores infolge Überlassung der Konzertsäle an die Militärbehörde verzichtet werden, doch konnten die Programme so glücklich und abwechslungsreich gestaltet werden, daß das Publikum reichlich auf seine Kosten kam. Eine Münchener Männerquartettvereinigung, mit Kammersänger Heß an der Spitze, brachte eine Anzahl Chöre, meist patriotischen Inhalts, zum Vortrag, die jedoch hinsichtlich Intonationsreinheit manchen Wunsch offenließen. Wahren, ungetrübten Kunstgenuß gewährten hingegen, wie schon oftmals, die Darbietungen des Böhmischen Streichquartetts, das mit Schubert aufwartete, wozu Elisabeth Ohlhoff, von der Pianistin Lony Epstein vollwertig begleitet, herrliche Liederspenden Schubertscher Muse beisteuerte. Nicht geringeren Erfolg hatte das Künstlerehepaar Schnabel-Behr zu verzeichnen, das sich in unserer Stadt besonderer Wertschätzung erfreut, und dessen auserlesene Vorträge (Beethoven-Schubert) zu rückhaltslosem Beifall Veranlassung gaben. — Von den inzwischen stattgehabten Symphoniekonzerten der Städtischen Kapelle schoß das zweite mit Leo Slezak als Gesangssolisten den Vogel ab. War das ein Jubel um den vielbewunderten, stimmgewaltigen Wiener Kammersänger, der zum erstenmal unsere Stadt besuchte und in dankenswerter Weise seine Kunst in den Dienst des Roten Kreuzes gestellt hatte! Von weiteren Solisten sind noch der Geiger Fritz Hirt und Charlotte Uhr vom Frankfurter Opernhaus zu erwähnen. Mahlers „Lied von der Erde“ erlebte unter Albert Gorters Leitung wie schon früher eine klargefügte, dem Verständnis der Hörer entgegenkommende Wiedergabe, während auf die Einstudierung einer zur Uraufführung angenommenen Novität des hier lebenden jugendlichen Komponisten Lothar Windsperger schon noch größere Sorgfalt hätte verwendet werden dürfen, denn der „Symphonische Epilog auf den Tod deutscher Helden“ stellt als Teil eines demnächst zu veröffentlichenden mehrsätzigen, groß angelegten Orchesterwerkes nicht unbedeutende Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit der Konzertbesucher. Starke und eigenartige Begabung, sowie eine ungewöhnlich sichere Gestaltungskraft lassen dieses festgefügte, thematisch geistvoll durchgearbeitete Werk in seiner geschickten formellen Ausgestaltung als die Arbeit eines reifen, ernststrebenden Musikers erkennen, der trotz neuzeitlicher Instrumentierungskunst eine Rückkehr zu dem streng-ernsten Stil-

maß unser alten Meister nicht verleugnet. Man wird den Namen des zweifellos sehr begabten Komponisten sich im Gedächtnis behalten.

Leopold Reichert

NORDHAUSEN am Harz: Wenn Mars regiert, müssen die Musen schweigen. Unter dieser Signatur stand wohl im allgemeinen das Kunstleben in unserem Vaterlande. Aber wir wußten auch, daß insbesondere die Musik eine Macht ist, die erhebend auf das Gemüt einwirkt. So haben wir sie auch in unserer Stadt auf uns wirken lassen. Unser tüchtiger Musikdirektor Müller bot in vier philharmonischen Konzerten, unterstützt von guten Solokräften, eine Reihe herrlicher Gaben aus dem Schatze alter und neuer Meister. Natürlich trat, dem Charakter der Zeit entsprechend, mehr der Ernst musikalischer Werke in den Vordergrund. Es ist nicht möglich, in dem Rahmen dieses Referats die stattliche Reihe der Werke aufzuführen, die sich einer würdigen Wiedergabe zu erfreuen hatten. Der hiesige Frühsche Verein, heimische Pianistinnen und unsere Gymnasien mit ihren trefflichen Chören haben sich in den Dienst des Roten Kreuzes gestellt und stets Anerkennung erfahren. Der Konzertverein hatte sich die gediegene und vornehme Hertha Dehmlow, den gewandten Fritz Lindemann, den ausgezeichneten Severin Eisenberger, Kammersänger Heinemann und das Heß-Quartett als Gäste geladen. Besonders glanzvoll spielte Eisenberger. Wir wollen hoffen, daß uns der kommende Winter den Frieden und mit ihm wieder die Segnungen musikalischer Weihe in reicher Fülle bringt.

Friedrich Gewalt

POSEN: Unsere Orchestervereinigung ist ins Feld gezogen, Musikdirektor Gambke ist als Hauptmann verwundet worden, viele Mitglieder des von ihm geleiteten Hennigschen Gesangvereins stehen vor dem Feinde, die Instrumental- und Oratorienmusik feierte daher ganz. Der ganze Konzertbetrieb wird von Dilettantenvereinigungen aufrechterhalten, die unter Hinzunahme von Sängern des Stadttheaters eine rege Tätigkeit entfalten und den Wohltätigkeitsfonds erhebliche Mittel zugeführt haben. Konzertabende des Klingler-Quartetts, eines Doppelquartetts vom Berliner Domchor, Vortragsabende Elsa Laura von Wolzogens und Kothes erinnerten an die zahlreichen Solistenkonzerte früherer Winter. Anerkennenswert sind die regelmäßigen, von Dilettanten ausgeführten Konzerte für Verwundete in den Lazaretten.

A. Huch

STETTIN: Da über unseren großen Konzertsälen die Rote-Kreuz-Fahne weht, behalfen wir uns nach Möglichkeit in Opernhaus und Kirche. Ernstem Wollen blieb stets noch ein Weg offen, und so empfing man denn hier — wenn auch kaum Neues und Ereignishaftes — so doch mancherlei Innenwarmes und Geiststärkendes. Der Musikverein bewährte seine hohe Chorschulung unter Robert Wiemanns Meisterleitung in Händels „Messias", dem „Deutschen Requiem", „Schicksalslied" und „Nänie" von Brahms und der Chorphantasie von Beethoven. In seinen Symphoniekonzerten erklangen in Zeitgeist atmender Stilgröße Beethovens „c-moll" und „Eroica", während die Neuzeit durch Wiemanns feurige Schauspiel-Ouvertüre und (unter pianistischer Beteiligung des Autors) die phantastisch-farbenreizvolle Symphonische Suite für Klavier und Orchester von Ernst Roters vertreten war. — Machtvoll eindringlich wirkte ein von Georg Schumann im mächtigen Kirchenraum sieghaft geleitetes Symphoniekonzert des Berliner Blüthner-Orchesters, dessen Programm Bach (1. Brandenburgisches Konzert), G. Schumann (Variationen und Fuge über „Wer nur den lieben Gott"), Schubert (h-moll Symphonie) und Wagner („Parsifal"-Vorspiel) umfaßte. — Der Lehrer-Sängerbund vermittelte unter Wiemann Bruchs „Frithjof" und in einem Kirchenkonzert Bernhard Irrgangs vorbildliche Orgelkunst. — Liedergesanglich bot Hertha Dehmlow eine Vollblutleistung ersten Ranges, der Conrad Ansorge entsprechende Klaviertaten zur Seite stellte. — Als Kuriosum, daß Willy Burmesters Programm selbst in dieser sonderlichen Zeit nicht von der allbekannten Schablone abwich.

Ulrich Hildebrandt

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Artikel von Alfred Schnerich über das Kirchenmusikwesen in Wien im vorliegenden Heft geben wir drei Abbildungen bei, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen: Das Innere der Piaristen-Kirche in Wien, nach einem Gemälde von J. Köpf, ferner zwei Fresken von Rottmayr in der Peterskirche und in der Karlskirche in Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107[I]

PETERSKIRCHE IN WIEN
Fresko über der Orgelempore von Rottmayr (1714)

KARLSKIRCHE IN WIEN
Fresko über der Musikempore von Rottmayr (um 1730)

INNERES DER PIARISTENKIRCHE IN WIEN
Nach einem Gemälde von J. Köpf

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 18 · ZWEITES JUNI-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W·

Wohl ist es Wahrheit: die Gefahr ist groß,
um desto größer sei denn unser Mut!
Es ist ein Geist des Guten in dem Übel,
zög ihn der Mensch nur achtsam da heraus!
Früh aufstehn lehren uns die schlimmen Nachbarn —
auch sind sie unser äußerlich Gewissen
und Prediger uns allen, die uns warnen,
daß wir zu unserm End' uns wohl bereiten:
so können wir aus Unkraut Honig saugen
und machen selbst den Teufel zur Moral!

Shakespeare

INHALT DES 2. JUNI-HEFTES

RUDOLF CAHN-SPEYER: Musik und Patriotismus

JAMES SIMON: Robert Franz. Zu seinem 100. Geburtstag

EDGAR ISTEL: Eine deutsche Opernstatistik 1883—1913

WALTER NIEMANN: Moderne Klaviermusik in Portugal

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilibald Nagel, Georg Capellen, Wilhelm Altmann, Emil Thilo, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, Elberfeld, Freiburg i. Br., Hagen i. W., Konstanz, Lübeck, Münster i. W., New York, Osnabrück, Pforzheim, Rostock i. M., Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Robert Franz; Musikchor der St. Peterskirche in Wien

QUARTALSTITEL zum 55. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

MUSIK UND PATRIOTISMUS

VON RUDOLF CAHN-SPEYER IN CHARLOTTENBURG

Der schaffende Künstler wird bei seiner Tätigkeit nicht nur durch seine Persönlichkeit bestimmt; einen mehr oder weniger großen Anteil an der Art seines Schaffens haben auch die geistigen Strömungen, die in seiner engeren oder weiteren Umgebung vorhanden sind, ja, es kann geschehen, daß eine relativ schwache künstlerische Persönlichkeit in ihrem Anteil an der Entstehung eines Kunstwerkes derart von einer relativ starken geistigen Strömung überwogen wird, daß der Einfluß der Persönlichkeit kaum mehr an dem fertigen Kunstwerk erkannt werden kann. Je allgemeiner nun eine bestimmte geistige Strömung innerhalb eines Kulturgebietes alle Kreise durchdringt, desto allgemeiner wird auch ihre Einwirkung auf die Kunstwerke werden, die im Bereiche dieses Kulturgebietes entstehen, und es ist in der Tat schon vorgekommen, daß die künstlerische Produktion einer bestimmten Zeit geradezu durch eine solche geistige Strömung ihren Charakter erhielt.

Diejenigen Ursachen, die einen von ihnen berührten Kulturkreis am durchgreifendsten beeinflussen, sind politische Ereignisse von großer Tragweite; denn ihre Folgeerscheinungen machen sich irgendwie, direkt oder indirekt, bei jedem Angehörigen des betroffenen Kulturkreises geltend, auch wenn er sich über das Wesen der Vorgänge selbst keine Rechenschaft ablegen kann. Auf die künstlerische Produktion werden von den politischen Ursachen wieder diejenigen einen besonderen Einfluß ausüben, die sich der Allgemeinheit mit besonderer Stärke und Plötzlichkeit bemächtigen, so daß dieser Einfluß nicht bei einer prozentual in Betracht kommenden Anzahl von Individuen durch ruhig abwägende Überlegung eine Einschränkung erfahren kann, sondern ohne nennenswerte individuelle Differenzierung sich als zugehörig zu den Erscheinungen der Massenpsychologie erweist. Zu den politischen Vorgängen, die uns in diesem Zusammenhange interessieren können, gehören zweifellos in hervorragender Weise diejenigen, bei denen der betroffene Kulturkreis von einem ganzen Volke gebildet wird, und die auf die ebenerwähnte Weise zu einem übereinstimmenden psychischen Verhalten eines ganzen Volkes führen. Ein psychisches Verhalten, bei welchem ein erheblicher Teil eines Volkes infolge einer, jedem Einzelnen zu Bewußtsein kommenden allgemeinen Übereinstimmung sich als eine Einheit erkennt, nennen wir Patriotismus, und so dürfen wir erwarten, daß der Patriotismus, wenn er infolge von politischen Ereignissen in die Erscheinung tritt, ein Volk in seiner Gesamtheit ergreift und somit auf die zeitgenössische künstlerische Produktion einen besonders starken Einfluß auszuüben vermag.

Suchen wir diese Erwartung durch die Beobachtung der Wirklichkeit zu bestätigen, so machen wir eine merkwürdige Wahrnehmung. Die Dichtkunst, die Malerei und die Plastik entsprechen durchaus dem, was wir auf Grund der eben angestellten Überlegungen erwarten können. Nicht nur entsteht in den Zeiten starker patriotischer Erregung eine große Anzahl von patriotischen Gedichten und Novellen, sowie von Bildern und Skulpturen, deren Gegenstand Beziehungen zu der jeweiligen Veranlassung des Patriotismus aufweist; auch die bedeutendsten Vertreter der Dichtkunst und der bildenden Kunst zeigen sich von dieser Strömung beeinflußt, ja, manche von ihnen haben gerade durch ihre patriotischen Werke ihr Ansehen und ihren Ruhm begründet.

Auf zwei Gebieten liegt die Sache ganz anders: auf dem Gebiete der Architektur und auf dem der Musik. Die Architektur braucht uns hier nicht zu beschäftigen, aber nicht nur der gebildete Musikliebhaber, sondern sogar der Fachmann bedarf einigen Nachdenkens, um auch nur einige wenige musikalische Werke von Bedeutung nennen zu können, als deren Quelle der Patriotismus erkennbar ist. Man wird etwa an Beethovens „Schlacht von Vittoria", an Webers „Leier und Schwert", an Wagners „Kaisermarsch" denken; aber selbst bei diesen Werken, die ungefähr die höchste Höhe bezeichnen, welche unsere patriotische Musik erreicht hat, wird man sagen müssen, daß sie an Bedeutung weit, weit hinter anderen Werken ihrer Komponisten zurückstehen. Noch auffälliger tritt die Minderwertigkeit der musikalischen Kompositionen patriotischen Inhalts zutage, wenn wir die Kompositionskataloge der großen Meister nach weniger bekannten Werken durchforschen und diejenigen davon betrachten, die nach Textinhalt oder Überschrift vom Patriotismus eingegeben sind. Wir vermögen es manchmal kaum zu glauben, daß die Werke, auf die wir bei einer solchen Nachforschung stoßen, tatsächlich von diesem oder jenem großen Meister herrühren.

Woher kommt die merkwürdige Sonderstellung, die wir hier die Musik einnehmen sehen? Wir wissen, daß die Musik mindestens ebenso starker Wirkungen fähig ist wie die anderen Künste; wenn sich das in unserem besonderen Falle anders verhält, so muß die Ursache davon im Wesen des Patriotismus liegen, da er es ist, an dessen künstlerischem Ausdruck wir diese Verschiedenheit gewahr werden. Wir haben uns demnach zu fragen, aus welchen psychischen Elementen der Patriotismus besteht, und wie weit die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik den künstlerischen Ausdruck dieser Elemente gestatten.

Wir müssen zwischen dem Patriotismus unterscheiden, der zu allen Zeiten mehr oder weniger in einem sozusagen latenten Zustande vorhanden ist, und demjenigen, den eine besondere Ursache durch die Umwandlung jenes latenten Zustandes in einen aktiven entstehen läßt. Von

der Art dieser Ursache wird die Ausdehnung des Kreises bestimmt, innerhalb dessen sich diese Überführung des Patriotismus in einen aktiven Zustand vollzieht. Nach dem ganzen Sinn unserer Betrachtung kann uns hier nur derjenige Patriotismus interessieren, der gleichzeitig ein ganzes Volk ergreift und dadurch zu einer allgemein sich geltend machenden geistigen Strömung wird.

Wenn ein ganzes Volk vom Patriotismus ergriffen wird, so hat das zur Voraussetzung, daß jeder Angehörige dieses Volkes sich als ein Glied einer Gesamtheit erkenne, deren Eigenschaften ihm als besonders wertvoll erscheinen im Vergleich zu den Eigenschaften anderer Völker. Die Gesamtheit dieser Eigenschaften können wir als das Volkstum bezeichnen.

Das Wissen vom Volkstum und die Liebe zu ihm bilden in gewöhnlichen Zeiten einen ruhigen psychischen Zustand, in welchem wir den latenten Patriotismus erkennen, von dem oben die Rede gewesen ist. Verschiedene Ursachen können in gewissen Kreisen des Volkes zeitweilig diesen latenten Patriotismus in den aktiven umwandeln; die Gesamtheit des Volkes jedoch wird nur dann an dieser Umwandlung teilnehmen, wenn durch irgendeine Ursache der Fortbestand des Volkstums in Frage gestellt wird, und es sich um dessen Erhaltung handelt. Dann entsteht diejenige Art von Patriotismus, die in diesem Zusammenhang für uns in Betracht kommt. Dieser Patriotismus läßt sich offenbar auf zwei Elemente zurückführen: auf die Vorstellung des Volkstums und auf den Willen, es zu erhalten.

Es entsteht nunmehr die Frage, ob überhaupt, bzw. wie weit die Musik imstande ist, diesen Elementen mit ihren Mitteln Ausdruck zu verleihen. Fassen wir zuerst die Vorstellung vom Volkstum ins Auge. Wir können vollständig davon absehen, daß diese Vorstellung bei verschiedenen Angehörigen des Volkes verschiedene Gestalt annimmt; der Bildungsgrad, der Umfang der Bekanntschaft mit anderen Völkern und andere Ursachen bedingen hier zweifellos große Unterschiede. Allen diesen Variationen bleibt aber immer eins gemeinsam: es handelt sich um eine Vorstellung.

Nun ist es aber der Musik unmöglich, Vorstellungen zu reproduzieren, es sei denn durch die getreue oder stilisierte Nachahmung von Tönen oder Geräuschen, die uns aus der Wirklichkeit geläufig sind. Diese Tatsache ist schon so vielfach und in den verschiedensten Zusammenhängen erörtert worden, daß wir sie hier ohne weiteres als gegeben ansehen dürfen. Die Musik kann also auch mit ihren Mitteln der Vorstellung des Volkstums in keiner Weise beikommen, und wir könnten schon hieraus den Schluß ziehen, daß sie zum Ausdruck des Patriotismus nicht fähig sei. Das können wir aber zunächst nur für die reine Instrumentalmusik. Will man dies durch ein Beispiel erhärten, so vergegenwärtige man sich, daß der unbefangene Hörer z. B. in Chopin's c-moll Etüde op. 10, deren Entstehen

bekanntlich eine patriotische Veranlassung gehabt hat, niemals irgend etwas finden kann, das auf das polnische Volkstum hinwiese. Sobald es sich um Vokalmusik handelt, wird die Sache anders. Die Sprache ist unser natürliches Mittel zur Bezeichnung von Vorstellungen, und es wäre die Möglichkeit gegeben, daß die Musik in Verbindung mit der Sprache zur Kundgebung des Patriotismus geeignet wäre, wenn sie es vermöchte, das andere Element des Patriotismus, den Willen zur Erhaltung des Volkstums, völlig oder doch in einigen seiner Merkmale zum Ausdruck zu bringen.

Ehe wir die Erörterung dieser Frage in Angriff nehmen, muß einem naheliegenden Mißverständnis vorgebeugt werden. Patriotische Instrumentalmusik darf nicht verwechselt werden mit Instrumentalmusik, die bei patriotischen Anlässen eine eindrucksvolle Wirkung zu erzielen vermag. Zweifellos wird bei einem solchen Anlaß etwa der Dessauer-Marsch den Patriotismus der Zuhörer bedeutend erregen. Diese Wirkung wird aber keineswegs durch die Musik selbst hervorgebracht, sondern durch Assoziationen, die durch sie hervorgerufen werden. So erinnern sich die einen der Entstehungsgeschichte des Marsches, andere der Tatsache, daß der alte Dessauer Großes in der Verteidigung des Vaterlandes geleistet hat; ein anderer wieder denkt daran, daß er bei diesen Klängen als Soldat im Parademarsch mitmarschiert ist, usw. Das alles hat aber mit der Musik als solcher nichts zn tun, und ein Patriot, der den Marsch hörte, ohne irgendeine Assoziation der angegebenen Art in seinem Bewußtsein zu haben, könnte gewiß auch an dieser Musik nichts Patriotisches finden.

Nun gibt es einen Umstand, der scheinbar alle bisher angestellten Schlußfolgerungen hinfällig macht: es gibt zweifellos einen nationalen Charakter in der Musik, und zwar gibt es sowohl nationale Volksmusik, als auch Kunstmusik mit nationalem Einschlag. Eine nationale Musik kann aber diesen Namen nur dann verdienen, wenn in ihr tatsächlich wenigstens gewisse Seiten des Volkstums zum Ausdruck kommen. Ist das vereinbar mit der eben vertretenen Ansicht, daß die Musik die Vorstellung des Volkstums nicht vermitteln könne?

Wir müssen hier die eigentliche Volksmusik und die Kunstmusik mit nationalem Einschlag getrennt betrachten, denn beide sind verschieden in ihrer Entstehungsweise und in ihrem Zweck. Eigentlich würde die Volksmusik schon wegen der Art ihrer Entstehung aus dem Kreise unserer Betrachtung ausscheiden müssen; denn wir beschäftigen uns hier nur mit dem Einfluß solcher Zeiten, die vorwiegend von patriotischen Gefühlen beherrscht sind, auf die Beschaffenheit der musikalischen Kompositionen, und in solchen Zeiten pflegt Volksmusik überhaupt nicht zu entstehen; scheinbar entstehen wohl in solchen Zeiten Volkslieder, doch haben diese die Eigentümlichkeit, daß sie zwar neue Texte, aber alte Melodieen haben, so daß von

einer Einwirkung einer Zeitströmung auf die Musik nicht die Rede sein kann. Was nun die volkstümliche Instrumentalmusik betrifft, so müssen wir zunächst untersuchen, welche Elemente des Volkstums in ihr überhaupt zum Ausdruck kommen. Sie ist ausschließlich Zweckmusik, d. h. sie ist dazu bestimmt, gewisse im Volksleben sich abspielende Geschehnisse zu begleiten. Es handelt sich dabei so ausschließlich um Tanzmusik, daß wir die etwa hie und da vertretenen anderen Arten von Musik außer acht lassen können, ohne einen nennenswerten Fehler zu begehen.

Zweifellos finden wir in der Tanzmusik nationale Eigentümlichkeiten, namentlich auf dem Gebiete des Rhythmus, der übrigens zum Teil durch die Sprache bedingt ist, da die meisten Tänze ursprünglich Tanzlieder waren; aber die bestimmende Wirkung von Elementen des Volkstums auf die Beschaffenheit des Rhythmus und der volkstümlichen Tanzmusik überhaupt ist als kausaler Zusammenhang so wenig übersichtlich und daher nur so wenigen Menschen erkennbar, daß von einer Vermittlung der Vorstellung vom Volkstum durch die Tanzmusik nicht die Rede sein kann.

Bleiben also nur noch die assoziativen Wirkungen, die zur Vorstellung der Tanzbewegungen beim Anhören der Tanzmusik führen können. Diese Wirkungen sind zweifellos von großem Wert, wenn es sich darum handelt, ein bestimmtes „Lokalkolorit" zu erzeugen. Aber innerhalb eines Volkes, das ein auch nur einigermaßen ausgedehntes Gebiet bewohnt, sind die Unterschiede zwischen den Tanzmusiken und Tänzen verschiedener Gebietsteile nicht geringer als die Unterschiede gegenüber der Tanzmusik und den Tänzen anderer Nationen. Der oberbayerische Schuhplattler ist gewiß nicht weniger verschieden von einem Rheinländer als von einer Polka oder einem Hornpipe. Der Tanz und die Tanzmusik kann somit für die Gesamtheit eines Volkes nicht als charakteristische Erscheinungsform des Volkstums gelten.

Haben wir es in der Volksmusik wegen ihrer Eigenschaft als Zweckmusik zum großen Teil mit äußerlichen Einflüssen des Volkstums zu tun, so verschwinden diese in der Kunstmusik fast vollständig. Hier begegnen wir einem ganz anders gearteten Einfluß des Volkstums, der nicht ohne weiteres nachweisbar ist. Daß er vorhanden ist, drückt sich z. B. in der allgemein anerkannten Tatsache aus, daß kein Deutscher Verdi's „Trovatore" und kein Franzose Beethovens Symphonieen hätte schreiben können. Sobald nun aber ein Komponist sich mit seinen Werken überhaupt als künstlerische Persönlichkeit bemerkbar zu machen vermag, ist er unweigerlich eine mehr oder weniger eigenartige, vom Durchschnitt abweichende Persönlichkeit, welche infolgedessen diejenigen Elemente des Volkstums, denen sie künstlerischen Ausdruck verleiht, nicht unverändert reproduziert, sondern erst nach erfolgter Assimilierung mit dem sonstigen Bewußtseinsinhalt des Komponisten. Die Elemente des Volkstums finden sich im Wesen des

Komponisten, in den psychischen Inhalten, denen er Ausdruck gibt, in seiner musikalischen Ausdrucksweise etwa in derselben Art, wie ein Metall in einer Legierung, in der es überall vorhanden ist, ohne daß doch sein Vorhandensein anders als durch eine Analyse nachgewiesen werden könnte. Tatsächlich vermag die Analyse in den Werken aller Komponisten — man wird hier wohl kaum eine Ausnahme statuieren können — Elemente des Volkstums nachzuweisen. Sie treten aber so verhüllt in die Erscheinung, daß die betreffenden Werke keineswegs ohne weiteres die Vorstellung des Volkstums zu erwecken vermögen, oder doch nur in einem beschränkten Kreise, der in solchen Analysen hinlänglich geübt ist.

Dazu kommt noch, daß eine Assimilierung von Elementen des Volkstums, wie sie eben erwähnt worden ist, naturgemäß nur im Verlauf einer gewissen Zeit vor sich gehen kann. Eine plötzlich und stark wirkende Ursache, wie wir sie als notwendig für die Erregung des aktiven Patriotismus erkannt haben, kann daher niemals eine solche Assimilierung hervorbringen, und hieraus folgt, daß es ein reiner Zufall ist, wenn die Schöpfung von Musikwerken, die besonders charakteristisch für das Volkstum irgendeiner Nation sind, zeitlich mit Epochen besonderen patriotischen Aufschwungs zusammenfällt, mit anderen Worten, wenn gerade zu einer solchen Zeit bei einem Komponisten von Bedeutung die Assimilierung von Elementen des Volkstums so weit gediehen ist, daß seine Werke in irgendeiner Hinsicht zum künstlerischen Ausdruck dieses Volkstums werden. Werke, wie Webers „Freischütz“, Wagners „Meistersinger“, Glinka's „Leben für den Zaren“, Auber's „Stumme von Portici“, Rossini's „Barbier von Sevilla“, die von dem Wesen der Nation, der ihre Komponisten angehören, zweifellos in vielen Hinsichten bestimmt sind, stammen aus Zeiten, in denen der Patriotismus keineswegs ein wesentliches Element des geistigen Lebens war, und von anderen Werken, wie etwa denen von Bach, Beethoven, Verdi, Brahms, die in demselben Sinne, wie die Vorgenannten, als national bezeichnet werden können, wird niemand behaupten wollen, daß sie ohne die bedeutenden politischen Ereignisse, in deren Zeit sie entstanden sind, dem Volkstum ihrer Heimatländer minder nahestehen würden, als es tatsächlich der Fall ist. Damit soll keineswegs behauptet werden, daß diese politischen Ereignisse und ihre völkerpsychologischen Folgeerscheinungen ganz ohne Einfluß auf das Schaffen unserer Meister gewesen sind: aber auch sie mußten erst im Verlaufe einiger Zeit von jedem einzelnen assimiliert werden, und dann trat wieder der schon oben besprochene Fall ein, daß der Einfluß der endlich assimilierten Elemente auf die Beschaffenheit der musikalischen Kompositionen wohl zur künstlerisch wirksamen Kundgebung des Volkstums, nicht aber zu seiner bewußten Vorstellung führen kann.

Derselbe Grund, den wir eben als bestimmend dafür erkannt haben, daß Zeiten starker patriotischer Erregung nicht mit Notwendigkeit zu einer

erheblichen Beeinflussung der musikalischen Kompositionen durch das Volkstum führen, ist auch dafür bestimmend, daß gerade bedeutende Meister versagten, wenn sie der patriotischen Stimmung ihrer Zeit mit bewußter Absicht Rechnung tragen wollten, ohne deren allmähliche Assimilierung abzuwarten. Der Anteil des Volkstums an den ohne solche Absicht geschaffenen Werken dieser Meister war — wie schon oben ausgeführt — nicht unmittelbar kenntlich, und das ist den Komponisten offenbar mehr oder weniger deutlich zu Bewußtsein gekommen; sie glaubten infolgedessen, wenn sie dem Volkstum zu unmittelbarerer Veranschaulichung verhelfen wollten, statt der ihnen gemäßen und daher künstlerisch wirksamen musikalischen Mittel, die ja für ihre Absicht nicht ausreichend waren, andere verwenden zu müssen, die diesem Zwecke besser entsprächen. So verloren sie die Möglichkeit, auf die ihnen eigentümliche Weise künstlerisch zu wirken, konnten aber andererseits auch ihre Absicht, dem Volkstum deutlichen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, nicht erreichen, da diese mit musikalischen Mitteln überhaupt nicht erreichbar ist; sie machten sich also dadurch, daß sie sich ihrer künstlerischen Eigenart entäußerten, unfähig, das Volkstum auf die einzige ihnen mögliche Weise in Musik umzusetzen. Hierin können wir eine Erklärung erblicken für die schon oben hervorgehobene relative Minderwertigkeit von patriotischen Gelegenheitskompositionen gerade unserer besten Meister.

Wir haben nunmehr die Beziehungen zwischen den Mitteln musikalischen Ausdrucks und der Vorstellung des Volkstums untersucht, mit dem Ergebnis, daß ein unmittelbar kenntlicher Ausdruck charakteristischer Elemente des Volkstums mit musikalischen Mitteln nicht hervorgebracht werden kann. Wir müssen jetzt den zweiten Teil der oben gestellten Frage zu beantworten suchen, nämlich, ob, bzw. inwiefern die Musik imstande ist, das zweite der beiden Elemente auszudrücken, auf die wir den Patriotismus zurückgeführt haben: den Willen zur Erhaltung des Volkstums.

Zweifellos ist die Musik imstande, Bewußtseinsvorgänge künstlerisch auszudrücken; ja, niemand wird bestreiten wollen, daß gerade dieses ihr eigentlichstes Gebiet ist. Indessen kommt dafür nicht jeder beliebige Bewußtseinsvorgang in Betracht, sondern nur derjenige, der als ein Gefühl oder als ein Komplex von Gefühlen bezeichnet werden kann. Einen abstrakten Gedanken oder einen Begriff — im Sinne der logischen Terminologie — auszudrücken, ist die Musik nicht imstande. Jeder Musikfreund kann die Wahrheit dieses Satzes so unmittelbar an sich selbst erleben, daß eine weitere Begründung sich erübrigt. Nun sind aber die Worte, mit denen wir Gefühle zu bezeichnen pflegen, nicht die sprachlichen Repräsentanten von wirklichen Gefühlen, sondern von Begriffen, wie sie notwendig entstehen, wenn eine Anzahl von ähnlichen, aber nicht

identischen Einzelobjekten unter einem gemeinsamen Namen zusammengefaßt werden sollen. Es gibt glückliche und unglückliche, leidenschaftliche und sanfte Liebe; alle diese, und noch viele andere Einzel-Lieben — wenn das Wort gestattet ist — vereinigen wir zu dem Begriff „Liebe", indem wir von den sie unterscheidenden Merkmalen absehen. Wenn wir uns diesen Vorgang vergegenwärtigen, so erkennen wir ohne weiteres die Liebe als einen durch das Denken geschaffenen Begriff, während diese und jene so und so beschaffene Liebe ein wirklich von einem fühlenden Subjekt erlebtes Gefühl oder ein Komplex von Gefühlen ist und durch musikalische Mittel zum Ausdruck gebracht werden kann. Tatsächlich wird sich niemand den musikalischen Ausdruck der Liebe schlechthin vorstellen oder sich erinnern können, ihm irgendwo begegnet zu sein; dennoch wissen wir alle aus persönlicher Erfahrung, daß die Musik imstande ist, Liebe auszudrücken. Genau ebenso geht es mit allen anderen Bewußtseinsvorgängen, also auch mit dem Willen. Auch der Wille ist eine Abstraktion. Es gibt einen aktiven, energischen Willen, eine passiven, resignierten, usw.

Wir sehen, daß die Musik, um den Gefühlen selbst Ausdruck zu verleihen, diejenigen Merkmale der Gefühle zum Ausdruck bringen muß, durch die sich das wirkliche, erlebte, konkrete Gefühl von dem Inhalt des abstrahierten Gefühlsbegriffs unterscheidet. Wir können hieran sogleich eine wichtige Bemerkung knüpfen. Je zahlreicher die besonderen Merkmale eines Gefühls sind, desto eigenartiger und interessanter wird das Gefühl sein; umgekehrt wird ein Gefühl, das von sehr vielen Personen geteilt wird, notwendig weniger eigenartig sein, also auch nur weniger Merkmale aufweisen. Da nun die besonderen Merkmale dasjenige sind, was die musikalische Wiedergabe eines Gefühls ermöglicht, so wird es dieser Wiedergabe um so weniger zugänglich sein, von je mehr Personen es gemeinsam erlebt wird; denn die Vorbedingung hierzu ist eben eine relativ geringe Anzahl von besonderen Merkmalen. Wir können schon daraus ersehen, daß der Patriotismus als gemeinsames Gefühl eines ganzen Volkes, als welchen wir ihn hier betrachten, für den musikalischen Ausdruck außerordentlich wenig geeignet ist.

Dazu kommt noch folgendes. Wollen wir das eigenartige Wesen eines musikalischen Ausdrucks von Gefühlen durch den Ausdruck ihrer Merkmale richtig beurteilen, so müssen wir zwei Gedanken festhalten: der musikalische Ausdruck dieser Merkmale ist nicht absolut eindeutig, und ein und dasselbe Merkmal kann mehreren Gefühlen zukommen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß der musikalische Ausdruck eines Gefühls bei verschiedenen Individuen, ja zu verschiedenen Zeiten bei ein und demselben Individuum, verschiedene Gefühle hervorruft. Diese Tatsache tritt z. B. in der Verschiedenheit der Deutungen und Auffassungen

zutage, welche einer Komposition zuteil werden können. Auch durch einen gesungenen Text wird diese Verschiedenheit nicht gänzlich ausgeschlossen; auch dann brauchen z. B. Heiterkeit, Freude und Jubel nicht in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise voneinander unterschieden zu sein.

Ebenso fest steht durch allgemeine Erfahrung die Tatsache, daß verschiedene Gefühle gemeinsame Merkmale haben können. So kann Traurigkeit ebensogut ein Merkmal der Enttäuschung eines betrogenen Liebhabers sein, wie etwa des Schmerzes über ein mißlungenes Werk oder der Naturstimmung eines Spätherbsttages. Man wird einwenden, daß die Art der Traurigkeit, ihre Intensität usw. je nach ihrer Ursache verschieden sein wird; aber die eben angeführte Erfahrung von der Mehrdeutigkeit des musikalischen Ausdrucks von Gefühlen weist uns darauf hin, daß die objektive Verschiedenheit der ausgedrückten Gefühle durch die subjektive Verschiedenheit in der musikalischen Ausdrucksweise des Komponisten und in der Auffassung der Zuhörer aufgehoben werden kann.

Wenden wir nun diese Überlegungen auf die Möglichkeiten an, die der Musik beim Ausdruck des Willens zur Erhaltung des Volkstums zu Gebote stehen. Wir haben dabei drei Feststellungen zu machen:

1. Da es sich um einen Willen handelt, der in der breitesten Allgemeinheit, nämlich in einem ganzen Volke, vorhanden ist, so wird er so wenig individualisiert sein, daß für den musikalischen Ausdruck nur wenige Merkmale vorhanden sind.

2. Der musikalische Ausdruck dieser wenigen Merkmale ist nicht eindeutig, so daß sie auch anders aufgefaßt werden können, als der Komponist sie gemeint hat.

3. Wenn diese wenigen Merkmale wirklich so verstanden werden, wie sie gemeint sind, so brauchen sie noch nicht unbedingt die Vorstellung des Willens als ihres Trägers zu erwecken. Je geringer die Zahl der Merkmale ist (Punkt 1), desto weniger eindeutig wird durch sie ihr Träger gekennzeichnet.

Wir sehen also, daß derjenige Wille, den wir als Element des Patriotismus anzusehen haben, der Musik als Einzelkunst nur außerordentlich wenige Angriffspunkte für ihre Ausdrucksmöglichkeiten bietet. Dieser Umstand, verbunden mit der schon früher festgestellten Unmöglichkeit, mit musikalischen Mitteln die Vorstellung des Volkstums hervorzurufen, läßt uns nochmals erkennen, daß für die reine Instrumentalmusik der Ausdruck des Patriotismus unter allen Umständen unmöglich ist. Wie aber steht die Sache bei Vokalkompositionen, in denen durch die Worte des Textes diejenige Eindeutigkeit geschaffen wird, welche die Musik allein nicht hervorzubringen vermag?

Von den zuletzt angeführten drei Schwierigkeiten für den musikalischen Ausdruck des Patriotismus kann das gesungene Wort die zweite

und die dritte beseitigen; es kann tatsächlich Eindeutigkeit schaffen. Der erste Punkt hingegen trifft auch für den Text zu. Auch der Dichter kann Gefühlen, die einem ganzen Volk gemeinsam sein sollen, keine ausgeprägt individuelle, und daher überhaupt nicht viele Merkmale verleihen. Daher bleibt die als Punkt 1 angeführte Beschränkung auch für den Vokalkomponisten bestehen, und er kann bei der Komposition einer patriotischen Dichtung nicht viel anderes tun, als sie „in die Musik zu setzen", wie man im 18. Jahrhundert zu sagen pflegte, d. h. irgendeine Musik dazu zu schreiben, nach der man möglichst klangvoll singen kann, ohne daß dem Musiker irgendeine sonderliche Gelegenheit zur Entfaltung der Eigenart seiner künstlerischen Mittel gegeben wäre. Gerade das, was vor allen Dingen die Bedeutung eines Künstlers ausmacht, seine künstlerische Persönlichkeit, das muß der Komponist einer solchen Aufgabe gegenüber zu vergessen suchen. Wir dürfen uns daher nicht darüber wundern, daß gerade den großen Meistern, die eine besonders ausgeprägte Individualität besitzen, der musikalische Ausdruck des Patriotismus so wenig gelungen ist, während gerade von minder bedeutenden Komponisten, die zwar tüchtige Musiker, aber keine stark differenzierten künstlerischen Persönlichkeiten sind, zum weit überwiegenden Teile diejenigen Werke herrühren, die wir als musikalischen Ausdruck des Patriotismus anzusehen gewöhnt sind.

ROBERT FRANZ

ZU SEINEM 100. GEBURTSTAGE

VON DR. JAMES SIMON IN BERLIN-GRUNEWALD

Am 28. Juni werden es 100 Jahre, daß Robert Franz, ein Meister des deutschen Liedes, in Halle a. d. Saale das Licht der Welt erblickte. Da ziemt es sich wohl, dieses seinem Wesen nach urdeutschen Künstlers zu gedenken, zumal jetzt, wo sich jeder Deutsche wieder auf seine nationalen Güter, auf sich selbst besinnt. Vergegenwärtigen wir uns zunächst seinen äußeren Lebensgang und seine musikalische Entwickelung.

Robert Franz (ursprünglich Knauth)[1]) stammt von einfachen, frommen Bürgersleuten. Eine verschwommene musikalische Erinnerung reicht noch bis in sein drittes Lebensjahr zurück. Man feiert in Halle die 300jährige Wiederkehr der Reformation. „Ich glaube noch wie im Traume," schreibt er an einen Schüler, den Theologen und Musiker Saran, „einen Posaunenchor, der Luthers unsterbliches Lied ‚Ein feste Burg' ausführte, von den Hausmannstürmen unserer Haupt- und Stadtkirche herabtönen zu hören." Die ersten bestimmbaren Musikerlebnisse verdankt er dem Vater, und manche Choralweise des Freylinghausenschen Gesangbuches,[2]) die man abends im Familienkreise sang, hat in ihm später nachgeklungen. Der Knabe versucht sich auf einem spinettartigen „Pantalon" und auf der Orgel, die verschiedenen Musikpädagogen von Halle können ihm nichts Rechtes beibringen, und so entwickelt er sich vorwiegend autodidaktisch. Nur der Gesanglehrer an der Lateinschule des Franckeschen Waisenhauses, der tüchtige Kantor Abela, fördert ihn, indem er ihm die regelmäßige Begleitung von Chören anvertraut. Jetzt lernt Franz die klassischen Meister kennen, und sein Wunsch, die Musik als Beruf zu ergreifen, wird Entschluß. Den vereinten Bemühungen der ideal gerichteten Mutter und des Oberpredigers an der Ulrichskirche gelingt es, den Widerstand des Vaters gegen die brotlose Kunst zu überwinden. Die pedantische Lehrmethode Friedrich Schneiders, der sich durch das Oratorium „Das Weltgericht" bekannt machte, und dessen Musikschule bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums hohes Ansehen genoß, vermag ihn wenig zu befriedigen; trotzdem scheint gerade die Dessauer Zeit — was er erst nachmals würdigt — einen sicheren Grund zur freien Entfaltung seiner Individualität gelegt zu haben, und ein im Orgelimprovisieren gewandter Mitschüler begünstigt seine Neigung zum protestantischen Choral. 1837 treffen wir Franz wieder in Halle, dem eingehenden Studium Bachs, Händels, Schuberts zugewandt. „Folgen Sie nur meinem Rate," schreibt er noch als hochbetagter Mann an

[1]) Über die Namensänderung vgl. Procházkas Biographie, 1894 in Reclams Universalbibliothek S. 7/8.

[2]) Erschien zuerst 1704 und 1714.

Procházka, „und lassen Sie die Bachschen Choräle Ihr Morgen- und Abendgebet sein, denn sie enthalten das ganze musikalische Evangelium." Gleichzeitig versenkt er sich in Schubert, dessen „Feuerseele" seine Nerven mächtig erregt. Mit höchsten Maßstäben mißt er nun die eigenen Arbeiten, und die Folge ist, daß er an seiner Begabung zu zweifeln beginnt, seine bisherigen Kompositionen ins Feuer wirft und etwa sechs Jahre lang keine Note schreibt. Um so fruchtbarer wird diese Periode für seine allgemein geistige Vervollkommnung und somit für die Klärung auch seiner künstlerischen Anschauungen. Wir sehen Franz von jener Bewegung mitergriffen, die sich an den Namen Arnold Ruges, des Mitherausgebers der „Halleschen Jahrbücher", knüpft. Er schließt Freundschaft mit dem ihm wahlverwandten Dichter Osterwald, der ihm manches schöne Lied entlocken sollte, in bedeutender Geselligkeit werden wissenschaftliche Erfahrungen ausgetauscht, schon dringen die neuen romantischen Klänge Schumanns vom nahen Leipzig herüber. Nach langem Warten erhält er eine Anstellung als Organist an St. Ulrich, wodurch sich ihm Gelegenheit zum Figurieren von Chorälen bietet. Plötzlich, im Frühjahr 1843 erwacht der Schaffenstrieb. „Ich bin im Laufe des letzten Halbjahres ein Komponist geworden; wie das gekommen ist, weiß ich selber nicht. So viel steht fest: auf jeden Tag fällt so ziemlich ein Lied," schreibt er einem Jugendfreund. Jetzt zu seiner Zentenarfeier dürfen wir's wohl verraten, daß es ihm die Liebe zu einer hübschen Schülerin angetan hatte. Ein Heft mit zwölf Liedern erscheint; eine ebenso sinnvolle wie begeisterte Kritik Schumanns in der „Neuen Zeitschrift für Musik" lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums darauf, und Mendelssohn, sonst mit Loben wenig freigebig, äußert sich brieflich höchst anerkennend über das ihm zugeeignete Opus 3. Mit dem Liederfrühling bricht leider das Gehörleiden über ihn herein, das sich durch ein Nervenleiden noch verschlimmert und zuletzt in völlige Taubheit übergeht. Charaktergröße bezeugt die Art, wie sich Franz damit abgefunden hat. Ja, er nimmt das Geschick fast dankbar hin: „Gott hat mir ein viel feineres inneres Gehör geschenkt, als ich das früher jemals äußerlich gehabt habe." Eine Erholungsreise wirkt für einige Zeit wohltätig auf seinen Organismus, so daß er sich weiter im Lied und als Dirigent der Singakademie, die er reorganisiert, segensreich betätigen kann. 1846 verlebt er angenehme Tage in Wien, macht dort die Bekanntschaft Liszts, der, für alles Fortschrittliche die Wege bahnend, in seinem Aufsatz von 1872 vielleicht das Feinste über Franz' Persönlichkeit gesagt hat, und verkehrt im Hause seiner späteren Gattin Maria Hinrichs, der Tochter des bekannten Philosophen. Jahrzehntelang nehmen ihn die Bearbeitungen klassischer Meisterwerke in Anspruch und lassen die eigenen Arbeiten zurücktreten. 1859 wird er Universitätsmusikdirektor in Halle und leitet Händel-Aufführungen, die Weltruf erlangen; zur Enthüllung des Händel-Denk-

mals ernennt ihn die Universität zum Ehrendoktor. Stolzer als auf solche äußeren Ehrungen ist er darauf, nach Uhlig und Liszt der erste Musiker zu sein, mit dem sich Wagner befreundet. Als er Wagner in Zürich besucht, führt ihn dieser an den Notenschrank und zeigt ihm seine Schätze. Da liegen Bach, Beethoven und — Franz-Lieder, die Wagner für reinste Lyrik erklärt. Später verargte man es Franz freilich in Bayreuth, daß er sich nicht zum Wagnerianer entwickelte. 1868 zwingt ihn das schlimme Nervenleiden, alle Ämter und alle praktische Tätigkeit aufzugeben. Die dadurch verursachten materiellen Sorgen werden durch eine großartige, von dem Verleger Constantin Sander ausgehende Hilfsaktion gehoben. 1884 veröffentlicht er sein letztes Liederheft. Immer einsamer wird es um ihn; gute Freunde, die Gattin werden ihm entrissen, bis ihn am 24. Oktober 1892 selbst der Tod dahinrafft.

Die Biographen schildern uns Robert Franz als einen edlen, sinnigen Menschen, schlicht und anspruchslos, allem Marktschreiertum abhold, ziemlich eingesponnen lebend und ohne rechte Fühlung mit den musikalischen Strömungen der Gegenwart. Sein schweres Gehörleiden bedingte einen recht beschränkten Verkehr. Neben den Segnungen reiner Freundschaft hat er viel Trübsal und Anfeindungen erfahren; so wurde ihm ein vom Ministerium bewilligter Ehrensold für seine Verdienste um Bach durch Umtriebe seiner Gegner wieder entzogen. In dem die Jahre 1861—1889 umfassenden Briefwechsel mit dem Freiherrn Senfft von Pilsach,[1]) dem hilfsbereiten Freunde und Interpreten seiner Lieder, flammt bisweilen eine recht kräftige Polemik auf.

Franz gehört zu den Talenten, die nur das in sich aufsaugen, was ihnen frommt und ihrem Wesen gemäß ist. Klar erkennt er seine Grenzen, strebt nicht über sie hinaus. Er fühlt sich zum Lyriker berufen. So hat er beinahe ausschließlich[2]) die Kunstgattung des Liedes gepflegt. Wenn ich auch nicht wie manche überschwengliche Franzbiographen in dieser Einseitigkeit einen positiven Vorzug sehen kann, so sei doch das Wertvolle dankbar anerkannt, das er uns innerhalb dieses eng umfriedeten Bezirkes geschenkt hat. Im ganzen sind es über 400 Lieder. Sarans Untersuchung[3]) führt das Franzsche Lied auf das altdeutsche Volks- und Kirchenlied zurück, wie sich dasselbe bis auf Sebastian Bach hin entfaltet hat. Gewiß lassen sich hier Verwandtschaften nachweisen, in vielen Gesängen — am deutlichsten in dem Lied vom ragenden Elbrus — zeigen sich Spuren des alten

[1]) Erschien 1907 bei Duncker. Im 233. Brief hält der Komponist eine ziemlich pessimistische Rückschau über seine „Situation in Kunst und Leben".

[2]) Daneben kommen nur in Betracht der 117. Psalm für Doppelchor, ein vierstimmiges Kyrie für Chor und Soli, Chorlieder für gemischten und für Männerchor. Nach einer Aufführung seiner evangelischen Liturgie in der Domkirche muß er bedauernd feststellen: „Auf allen Gesichtern lebhafte Freude ausgedrückt zu sehen und sie nicht miterleben zu können, ist ein Anblick, den ich meinem bittersten Feinde nicht wünschen mag."

[3]) August Saran, Rob. Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied (1875).

Chorals, der Komponist führt selbst dafür Belege an.[1]) Allein eine solche Grundlegung trifft doch nur auf einen geringen Bruchteil der Lieder zu und wird, zur Formel zugespitzt, einer Lyrik nicht gerecht, deren Eigenart gerade in der Verquickung von strenger und freier Satzweise, von klassischem und romantischem Wesen (in Anlehnung an Mendelssohn und Schumann) besteht. Man vergleiche daraufhin den „schweren Abend“ (Lenau). Die vornehme Empfindungsweise, die den Menschen auszeichnet, offenbart sich auch in seinen Liedern; eine aristokratische Gesinnung, etwas Ethisches webt darin. Daher der Verzicht auf billige äußere Effekte. Wie er zu seinen textlichen Vorlagen steht, scheinen mir am besten zwei Briefstellen zu beleuchten, die seiner Korrespondenz mit Dr. Erich Prieger-Bonn entlehnt sind. „Alles kommt hier darauf an, das einzelne einer Gesamtstimmung unterzuordnen, ohne es dabei zu vernachlässigen. Dieser Forderung glaube ich ziemlich nahegekommen zu sein...“ „Nach meinem Dafürhalten regt der Text nicht nur zur Komposition an, sondern diese liegt bereits geheimnisvoll in ihm verborgen. Es versteht sich ganz von selbst, daß ich nur von Gedichten rede, die sich wirklich nach Musik sehnen, mithin so lange als Halbwesen in der Welt umherschweifen, bis sie ihre Ergänzung im Tone gefunden haben.“ Illustrationen des Dichterwortes nennt er irgendwo seine Lieder, und so erklärt sich auch die Kürze der meisten unter ihnen, da sie weniger auf Ausbreitung als auf Gedrängtheit des Ausdrucks angelegt sind. Er will uns, wie Schumann sagt, das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Und Liszt spricht von „Stimmungen, die sich in sich vertiefen und selten dramatisch über sich hinausstreben“ und bezeichnet ihn als psychischen Koloristen. Am unmittelbarsten kommt seinem Naturell das Träumerisch-Versonnene entgegen, doch begegnen wir auch frühlingsfrischen, anmutig beschwingten Stücken, humoristischer Ausgelassenheit nur ausnahmsweise. Eine Vorliebe hegt er für gemischte Stimmungen, die zwischen Freud und Leid pendeln; der Frohsinn hat dann einen wehmütigen Einschlag, durch die Trauer leuchtet ein Trost. Bevorzugt werden jedoch die gedämpften Farben, herbstliche Weisen kehren immer wieder. Als das Juwel dieser Gattung erscheint mir „Herbstsorge“ (op. 4 No. 10, Text von Osterwald), wundervoll in der Melodik und im Ausdruck des Gleitenden, Verschwebenden. Feinen Geschmack bekundet seine Textauslese. Da treffen wir Eichendorff, Chamisso, Rückert, Heine, unter dessen Gedichten er die satirischen als an den Verstand sich wendend bewußt ausschaltet, Lenau, Mörike, Geibel; daneben Max Waldau, den Epigonen der jungdeutschen Schule. Unter den Goethe-Liedern kann man „Wonne der Wehmut“ mit Friedländer stimmungsvoll, aber etwas weichlich finden. Naturstimmungen geben häufig den

[1]) Op. 7 No. 1; op. 10 No. 3; op. 11 No. 6; op. 12 No. 2; op. 13 No. 2 u. 5; op. 17 No. 1; op. 37 No. 4.

Hintergrund ab; hier hat, wie er gesprächsweise äußerte,[1]) Sealsfields „Kajütenbuch“ mit seinen starken Naturschilderungen auf ihn eingewirkt. Das volkstümliche Element vertreten Burns, der große schottische Lyriker, und Freund Osterwald. Mit instinktiver Sicherheit weiß Franz den Volkston zu treffen, mag es sich um russische, ungarische oder altböhmische Weisen handeln. So entdeckt er in seinen Burns-Liedern nachträglich, daß an den entscheidenden Stellen zwei Intervalle, Quarte und Septime, fehlen, genau wie bei den schottischen Volksmelodieen. Gelehrte Volksliedforschung liegt ihm natürlich fern. „Nun bitte ich Sie aber,“ heißt es in einem Brief an Prieger vom 8. Februar 1882, „mir es auf mein Wort zu glauben, daß ich mich niemals um Volkslieder, namentlich um deren Melodieen gekümmert habe, mithin gar nicht in der Lage sein konnte, ihren Stil zu imitieren — wobei wahrscheinlich nicht viel Gescheites herausgekommen wäre. Es bleibt also nur übrig, jene seltsamen Erscheinungen aus den Texten selbst zu erklären, die ein Etwas enthalten müssen, das zu einer bestimmten musikalischen Ausführung hindrängt.“ Seinem mehr kontemplativ beanlagten Wesen liegt das durchgeführte Appassionato im allgemeinen weniger wie leidenschaftliche Aufwallungen und Ausbrüche. So ist es von großer Wirkung, wenn in dem gemessen-düsteren, vielgesungenen Herbstliede „Die Haide ist braun“ gegen den Schluß hin die Leidenschaft explodiert. Aus der Gruppe der durchaus leidenschaftlichen Lieder dünken mich wertvoll nicht so sehr das populäre „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ wie das hinreißende „Nachtlied“ (op. 1 No. 2), „An die Wolke“ (Lenau), das wie in einem Atem hinströmende „Frage nicht“ (op. 14 No. 6), „Da sind die bleichen Geister wieder“, mit dem charakteristischen Nonensprung im Beginn, das fatalistische, in der Harmonik überraschend kühne „Ja du bist elend“ und das erregte, auch von Schumann komponierte „Es treibt mich hin“ aus dem Heine-Zyklus, den der Künstler selbst hochschätzte. „Am Rhein“ betont gegenüber Schumanns innigem Ernst mehr das Episch-Legendarische. Die Vertonungen anderer Schumann-Texte reichen freilich an dessen romantische Glut nicht entfernt heran.[2]) Gewöhnlich herrscht in den Franzschen Liedern die Strophenform vor, durchkomponierte Lieder sind nicht so zahlreich. Dem Sinn des Textes gemäß bringt er jedoch bei den Wiederholungen oder gegen das Ende gern Varianten. So weicht in den Liedern „Die Sonn' ist hin“ und „In meinem Garten die Nelken“ die Schlußstrophe in Melodie und Harmonie fesselnd von den übrigen ab. Die mittelalterlichen Kirchentonarten werden, ihm selbst meist unbewußt, für das moderne Lied nutzbar gemacht,[3]) eine Neigung für Halbschlüsse

[1]) Dr. Wilhelm Waldmann. Rob. Franz. Gespräche aus 10 Jahren (Leipzig 1895).

[2]) Z. B. „Die Lotosblume ängstigt sich“, „Im wunderschönen Monat Mai“, „Ich hab' im Traum geweinet“, „Wenn ich in deine Augen seh“.

[3]) Vgl. die schon erwähnten choralartigen Weisen, dazu „Ein Tännlein grünet wo“ (op. 27 No. 6).

macht sich vielfach geltend,[1]) sequenzenhafte Weiterführung der Melodielinie kommt häufig vor,[2]) ja fast zu häufig, so daß er hier in Manier und Schematismus verfällt. Zwei- und dreiteiliger Takt sind reizvoll gemischt in dem Liede „Mein Hochland-Kind". Während er zu einem richtigen Duett nie Lust verspürt hat, bringen die Lieder op. 11 No. 2 und op. 31 No. 4 neben der Singstimme eine zweite ideelle Stimme in der Begleitung. „Schöner Mai" (aus op. 30) vertritt jenen Typus von Liedern, in denen die Oberstimme des Klaviers mit der Singstimme einträchtig zusammenhält. Nimmt sich dies mitunter etwas doktrinär aus, so kann es doch auch zum Ausdrucksmittel werden: in Mirza-Schaffys „Es hat die Rose sich beklagt" wird die Innigkeit dadurch gesteigert, noch mehr in dem bekannten „Aus meinen großen Schmerzen" (Heine), wo die Mittelstimme der Begleitung die Singstimme unterstützt. Und so recht angebracht erscheint dieses Verfahren in den volkstümlich gehaltenen Stücken. Dagegen darf ein Negativum bezüglich der Klavierbehandlung nicht verschwiegen werden: der Klaviersatz ist bisweilen schwerfällig und umständlich, das polyphone Streben veranlaßt dann unnütze Weitgriffigkeiten und Brechungen, die gewaltsam oder sentimental wirken. Anders verhält es sich damit in dem schönen Liede „Das Meer hat seine Perlen", wo die breiten Arpeggien die Unendlichkeit der Meeresfläche und den Überschwang der Liebe sinnvoll wiedergeben.

Franz' Tätigkeit als Bearbeiter klassischer Meisterwerke kann in diesem Zusammenhang nur gestreift werden. Wie pietätvoll auch seine Rekonstruktionen gemeint waren, wieviel redliche Mühe sie ihn auch gekostet haben: hier ist er durch die neuere Bach-Forschung vielfach überholt. Verdienstlich ist die kleine, sogar von seinem Gegner Spitta anerkannte Schrift über Bachs Magnifikat (1863), die eine gehaltvolle Zergliederung dieses Werkes enthält. Auch die Untersuchung einiger Bachscher Kantaten, die „Die Musik" im 2. Bach-Heft 1905 neu herausgab, liest sich noch jetzt anregend wegen der Hinweise auf die Symbolik bei Bach, auf die er mit zuerst nachdrücklicher aufmerksam gemacht hat. Prüft man hingegen in jenem „Offenen Brief an Hanslick" (1871), der den Gegensatz zwischen dem geschichtlichen und dem kunstästhetischen Heerlager[3]) noch verschärfen sollte, die Grundsätze nach, die ihn bei der Bearbeitung Bachscher Kantaten, Händelscher Oratorien und Kammerduette, insbesondere bei der Ausarbeitung des

[1]) Z. B. in „Weißt du noch?" und „Wenn ich nur wüßte" (Osterwald).

[2]) Vgl. „Ich wandre durch die stille Nacht", „Ein Stündlein wohl vor Tag", „Blätter läßt die Blume fallen", „Für Musik", „Am Rheinfall", „Ich will meine Seele tauchen", „Frühlingsgedränge" usw.

[3]) Die historische Richtung repräsentierten Spitta, Chrysander, Joachim; die kunstästhetische Julius Schäffer, die Dirigenten Hans Richter, der Händels „Messias" in Franz' Neubearbeitung 1885 in Birmingham zu erfolgreicher Wiedergabe brachte, und Felix Mottl.

Akkompagnements der Solonummer, geleitet haben, so wird man sich in vielen Punkten ablehnend verhalten, wenngleich das Prinzip selbst, den reich ausgesetzten Generalbaß als die eigentliche Substanz im polyphonen Gewebe zu betrachten, auch in der Gegenwart zahlreiche Anhänger findet. Keinesfalls wird das Kontinuo-Problem — denn ein solches liegt hier vor — auf diese Weise gelöst, und das ist kein Schade, denn Probleme waren von je die Hebel wahren Fortschritts. Wie störend wirken, um nur ein paar konkrete Beispiele anzuführen, die hinzugefügten sinnlichen Klarinetten im actus tragicus, wie kommen sie in der Introduktion der Bekümmernis-Kantate der Oboe in die Quere, die als obligates Instrument frei über den Streichern schweben soll! Eine ähnliche Verkennung liegt meines Erachtens in der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer vor, wo der Klavierpart nur das notwendige rhythmisch-akkordische Gerüst bilden, aber nicht immer mit Geige und Flöte mitgehen und durch üppig wuchernde Mittelstimmen die Reinheit des Satzes und des Stiles gefährden dürfte. Anfechtbar erscheint mir auch das Bestreben, den eigentümlich exponierten Klang der hohen Trompeten durch weiche Hörner zu mildern. Solche Instrumentationserweiterungen bedeuten eher eine Schmälerung als eine Erhöhung des Ausdrucks.[1])

Halten wir uns darum an den Liederkomponisten Robert Franz. Noch immer üben diese aus vornehmem Menschentum erwachsenen Gebilde jene intime, eindringliche Wirkung, die sie zur Hausmusik besonders geeignet machen. „Allein lassen sie sich am besten singen," meint Schumann in seiner Würdigung des ersten Liederheftes, „und dann etwa zur Abendstunde." Aber auch diejenigen unter unseren Berufssängern, die nicht nach äußeren Effekten haschen, sondern auf feinere, stillere Wirkungen bedacht sind, sollten nicht achtlos an diesen Liedern vorübergehen. Ich entsinne mich noch eines Liederabends Lilli Lehmanns (1893), den sie ausschließlich Robert Franz gewidmet hatte. Wer wagt das heute noch?

---

[1]) Über das Bachsche Orchester vgl. den gediegenen Vortrag von Max Schneider (abgedruckt im Bach-Jahrbuch 1914).

EINE DEUTSCHE OPERNSTATISTIK
1883—1913

VON EDGAR ISTEL IN BERLIN-WILMERSDORF

Angesichts der neueren, auch in dieser Zeitschrift wiederholt besprochenen Bestrebungen, einen möglichst vom Auslande unabhängigen reindeutschen Opernspielplan zu gestalten, dürfte die nachfolgende, im Material von Herrn Kurt Stiebitz herrührende und mir von dem im Feld kämpfenden Verfasser handschriftlich zu beliebigem Gebrauch überlassene Statistik außerordentlich interessant sein. Es war mir leider nicht mehr möglich, sie für mein bereits im Druck befindliches und noch in diesem Frühjahr erscheinendes Buch „Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg" (Leipzig, Teubner, No 495 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt") zu benutzen; somit glaube ich im Sinne des fleißigen Statistikers zu handeln, wenn ich sie in einer auch weitere Kreise interessierenden Form hier erstmalig veröffentliche.

Aus dieser Statistik ergibt sich, daß innerhalb der 30 Jahre seit Wagners Tod in 71 Städten ungefähr 520 deutsche Opern ihre Uraufführung erlebten. Es hat wenig Wert, hier genau festzustellen, wie viele Uraufführungen in jedem Jahre auf jede einzelne Bühne entfallen; ich gebe daher nur die hauptsächlichsten Resultate wieder. An der Spitze der deutschen Städte steht die Reichshauptstadt Berlin mit 40 Aufführungen, die sich indes auf sämtliche Berliner Opernbühnen verteilen. Im Jahre 1899 wurde die Höchstzahl 4 erreicht, sonst waren es durchschnittlich 2 bis 3 Werke jährlich, die in Berlin herauskamen. Mehrere Jahre hindurch fehlen jedoch auch hier Uraufführungen gänzlich. Dann kommt Dresden mit sämtlichen Opernbühnen (hier aber überwiegend die Königliche Hofoper), das nicht viel weniger, nämlich 37 Werke, brachte, ferner München mit 33, Hamburg mit 30, Wien (sämtliche Opernbühnen) mit 25, Leipzig mit 21, Prag (zwei Bühnen) mit 20, Köln, Weimar und Kassel je 16, Elberfeld 15, Braunschweig 13, Karlsruhe 12; Frankfurt a. M., Mannheim, Straßburg je 11; Bremen 9; Breslau, Dessau, Düsseldorf, Gotha, Magdeburg, Schwerin, Stettin, Stuttgart je 7; Darmstadt und Nürnberg je 6 Uraufführungen. Es folgen Mainz, Riga und Rostock mit je 5; Wiesbaden, Augsburg, Danzig, Graz, Troppau und Brünn mit je 4; Chemnitz, Koblenz, Essen, Hannover, Metz, Neustrelitz, Plauen, Sondershausen, Würzburg mit je 3; Altenburg, Detmold, Freiburg i. Br., Heidelberg, Regensburg, Reichenberg, Trier, Halle a. d. S., Lübeck und Posen mit je 2 und schließlich Annaberg, Bayreuth (Königliches Theater), Koburg, Glogau, Kiel, Landsberg a. d. W., Königsberg i. P., Krefeld, Liegnitz, Lüdenscheid, Linz, Münster, Mährisch-Ostrau, Naumburg, Nordhausen und Kulm mit je 1 Uraufführung innerhalb dieser 30 Jahre. Man sieht also,

Tiefstand im Jahre 1908 mit 6 Uraufführungen und von da an wieder ein starker Anstieg mit gelegentlichen Rückfällen. Nun macht es ja die Zahl allein nicht aus, und man wird aus der nachfolgenden Zusammenstellung der hauptsächlichsten Werke ersehen, daß manche Jahre, da die Quantität blühte, keine Qualitätsjahre waren, umgekehrt aber manches Jahr zwar wenige, aber dafür interessantere Werke herausbrachte. Die Schwankungen hängen teils von der Produktion, teils aber (wohl noch mehr) von der wirtschaftlichen Lage der Theater ab, deren Wagemut nach großen Erfolgen unbegrenzt, in Jahren schlechter allgemeiner Konjunktur aber gering war. Die starke „Hausse" im Jahre 1892/93 erklärt sich mit dem berüchtigten, vom „Cavalleria"-Erfolg inspirierten Preisausschreiben in Gotha für Einakter ziemlich leicht, während die gleiche hohe Anzahl, im Jahre 1899 erreicht, sich kaum anders als mit guter wirtschaftlicher Lage begründen läßt. Jahre mit großer „Baisse" erklären sich dagegen wohl mehr durch starken Import ausländischer Ware, die ja von den deutschen Theaterdirektoren vielfach einheimischen Stücken sehr vorgezogen wurde. Verteilen wir die bedeutsameren Werke oder zum mindesten die Werke bekannterer und erfolgreicherer Autoren auf die einzelnen Jahre unter Weglassung weniger erfolgreicher Namen, so ergibt sich:

1883

Brüll: „Königin Mariette", München
Rubinstein: „Sulamith", „Unter Räubern", Hamburg

1884

Flotow: „Der Graf von St. Megrin", Köln
Weingartner: „Sakuntala", Weimar
Kistler: „Kunihild", Sondershausen
Neßler: „Trompeter von Säckingen", Leipzig
Rubinstein: „Der Papagei", Hamburg

1885

Ritter: „Der faule Hans", Weimar

1886

Kienzl: „Urvasi", Dresden
Weingartner: „Malawika", München
Goldmark: „Merlin", Wien (Hofoper)

1887

Zöllner: „Faust", München
Kretschmer: „Rotraut", Dresden

1888

Neitzel: „Dido", Weimar

1889

Brüll: „Das steinerne Herz", Hamburg
Heuberger: „Manuel Venegas", Leipzig
Neitzel: „Der alte Dessauer", Wiesbaden

1890

Ritter: „Wem die Krone?“, Weimar
Lohse: „Der Prinz wider Willen“, Riga
Peter Gast: „Die heimliche Ehe“, Danzig

1891

Reinecke: „Gouverneur von Tours“, Schwerin

1892

Weingartner: „Genesius“, Berlin (Hofoper)
Kienzl: „Heilmar“, München
Brüll: „Gringoire“, München
d'Albert: „Rubin“, Karlsruhe

1893

Brüll: „Schach dem König“, München
Humperdinck: „Hänsel und Gretel“, Weimar

1894

Richard Strauß: „Guntram“, Weimar
Schillings: „Ingwelde“, Karlsruhe

1895

Zöllner: „Der Überfall“, Leipzig
Pfitzner: „Der arme Heinrich“, Mainz
d'Albert: „Ghismonda“, Dresden
Kienzl: „Evangelimann“, Berlin (Hofoper)
Hugo Wolf: „Der Corregidor“, Mannheim
Bungert: „Odysseus' Heimkehr“, Dresden

1896

Goldmark: „Das Heimchen am Herd“, Wien

1897

Urspruch: „Das Unmöglichste von allem“, Karlsruhe
Thuille: „Theuerdank“, München
d'Albert: „Gernot“, Mannheim

1898

Thuille: „Lobetanz“, Karlsruhe
Bungert: „Kirke“, Dresden
Kienzl: „Don Quichote“, Berlin
d'Albert: „Abreise“, Frankfurt a. M.

1899

Siegfried Wagner: „Bärenhäuter“, München

1900

d'Albert: „Kain“, Berlin

1901

Thuille: „Gugeline“, Bremen
Bungert: „Nausikaa“, Dresden
Strauß: „Feuersnot“, Dresden
Siegfried Wagner: „Herzog Wildfang“, München
Pfitzner: „Rose vom Liebesgarten“, Elberfeld

1902

Weingartner: „Orestes“, Leipzig
d'Albert: „Improvisator“, Berlin
Blech: „Das war ich“, Dresden
Goldmark: „Götz von Berlichingen“, Budapest

1903

Blech: „Alpenkönig und Menschenfeind“, Dresden
d'Albert: „Tiefland“, Prag
Bungert: „Odysseus' Tod“, Dresden

1904

Humperdinck: „Dornröschen“, München
Siegfried Wagner: „Kobold“, Hamburg

1905

d'Albert: „Flauto solo“, Prag
Heuberger: „Barfüßele“, Dresden
Humperdinck: „Heirat wider Willen“, Berlin
Siegfried Wagner: „Bruder Lustig“, Hamburg
Blech: „Aschenbrödel“, Prag
Götzl: „Zierpuppen“, Prag
Strauß: „Salome“, Dresden

1906

Schillings: „Moloch“, Dresden
Istel: „Der fahrende Schüler“, Karlsruhe
Gorter: „Das süße Gift“, Köln

1907

d'Albert: „Tragaldabas“, Hamburg
Siegfried Wagner: „Sternengebot“, Hamburg
Blech: „Versiegelt“, Hamburg
Goldmark: „Wintermärchen“, Wien
Klose: „Ilsebill“, München

1909

Strauß: „Elektra“, Dresden
Braunfels: „Prinzeß Brambilla“, Stuttgart
d'Albert: „Izeil“, Hamburg

1910

Siegfried Wagner: „Banadietrich“, Karlsruhe
Bittner: „Der Musikant“, Wien
Alfred Kaiser: „Stella maris“, Düsseldorf
Kaskel: „Der Gefangene der Zarin“, Dresden

1911

Humperdinck: „Königskinder“, Berlin (vorher New York)
Strauß: „Rosenkavalier“, Dresden
Bittner: „Bergsee“, Wien
Kienzl: „Kuhreigen“, Wien

1912

Waltershausen: „Oberst Chabert“, Frankfurt a. M.
d'Albert: „Verschenkte Frau“, Wien

Schreker: „Der ferne Klang", Wien
d'Albert: „Liebesketten", Dresden
Busoni: „Brautwahl", Hamburg
Strauß: „Ariadne auf Naxos", Stuttgart

In diese kurze Aufzählung habe ich vielfach Werke nur eingereiht, um die charakteristische Physiognomie einzelner Jahre, die manchmal nur ganz Mittelmäßiges brachten, darzutun. Namentlich die ersten zehn Jahre nach Wagners Tode bis zu „Hänsel und Gretel" (1893) waren, wie man sieht, überaus unergiebig, jeden größeren Erfolges — mit Ausnahme des „Trompeter" — bar, und zeigen auch in der Stoffwahl wenig neue Gesichtspunkte. Erst von 1894 an kam etwas regeres Leben in die deutsche Opernbühne: Strauß, Schillings, Pfitzner, Kienzl, Wolf, Bungert treten in rascher Folge neben dem unermüdlich um die Palme ringenden d'Albert auf, der erst 1898 mit der „Abreise" seinen ersten großen Erfolg erringt, dann kommen Thuille, Siegfried Wagner, Strauß („Feuersnot"), Pfitzner („Rose"), Weingartner („Orestes"), Blech („Das war ich"), d'Albert („Tiefland") zu Anerkennung, während der alte Goldmark zwar noch produzierte, aber nur mit „Heimchen am Herd" (1896) nochmals den Erfolg an sich zu fesseln vermochte. Unter den später auftretenden neuen Namen sind dann Bittner, Kaiser, Kaskel, Schreker und Waltershausen wohl die am meisten genannten. Am produktivsten hingegen war diese 30 Jahre über Eugen d'Albert, der in 20 Jahren 13 Werke, darunter elf dreiaktige zur Uraufführung brachte, also fast jedes zweite Jahr ein abendfüllendes Werk. Nach ihm kamen die alten Herren Brüll und Goldmark nur auf je sieben Opern, Blech, Kienzl, Richard Strauß, Siegfried Wagner und Heinrich Zöllner auf je sechs, Bungert, Kistler, Rubinstein und Sommer auf je fünf, Humperdinck, Heuberger, Kaskel, Kaiser, Neitzel und Weingartner auf je vier, Neßler, Pfitzner, Schillings, Thuille, K. Weis auf je drei, Bittner, Kretschmer, Reinecke, Ritter, Waltershausen auf je zwei und 213 Komponisten auf je eine Oper. Auch unter den sehr produktiven Musikern befinden sich manche, die es nicht zu allgemeiner Anerkennung brachten: so z. B. Johannes Doebber und Rauchenecker, die je sechs, Erb, Hermann, Mohr, Kuhlenkampf, Kistler, die fünf Uraufführungen hatten. Ich habe deshalb eine ganze Reihe uns nicht weiter interessierender Namen hier übergangen. Merkwürdiger ist das Verzeichnis der „Dichterkomponisten", wenn man mit diesem ehrenvollen Namen jeden bezeichnen will, der sich seine Texte selber schreibt. Versucht haben das viele, aber wenn auch d'Albert zweimal (bei „Rubin" und „Ghismonda") so unvorsichtig war, Richard Strauß sich als „Dichter" einmal in „Guntram" versuchte, so sind diese deshalb wohl noch nicht als Dichterkomponisten zu bezeichnen. „Im Prinzip" oder wirklich mit Erfolg haben folgende Komponisten gedichtet: Bittner, Bungert, Kienzl, Siegfried Wagner, Waltershausen und Weingartner. Die meisten

zogen es jedoch vor, die Texte von Librettisten anfertigen zu lassen, aus deren großer Zahl (etwa 90) ich die namhaftesten anführe: Batka, Bloem, Blüthgen, Bierbaum, Hansjakob, Hofmannsthal, Kalbeck, Léon, Rudolf Lothar, Rosmer, Sporck, Schnitzler, Widmann, Wichert, Ernst von Wolzogen, Hans von Wolzogen, Dahn, Bulthaupt, Mosenthal. Von diesen zum Teil recht klangvollen Namen sind jedoch nur wenige als Autoren erfolgreicher Opern zu nennen, und noch wenigere dürfen als wirkliche Librettisten bezeichnet werden, nämlich: Batka, Kalbeck, Léon, Lothar, Widmann, Mosenthal. Nur von diesen sechs Dichtern rühren wirklich gute Operntexte her, Texte, die dauernde Theatererfolge erzielten. Stofflich verteilen sich die 520 Opern derart, daß 271 ernsten (nicht immer tragischen) Inhalts sind, 176 einen heiteren Stoff haben und 73 der Märchenwelt entnommen sind.

Zieht man das Fazit aus dieser lehrreichen Tabelle, so sieht man, daß leider nur ein sehr kleiner Bruchteil der aufgeführten Opern den Spielplan auf die Dauer bereicherte, was — seien wir ehrlich — wohl weniger auf die vielbeklagte Indolenz der Bühnenleiter als auf die Theaterunwirksamkeit der meisten neuaufgeführten Opern zurückzuführen ist. Nur in ganz seltenen Ausnahmefällen dürfte es sich lohnen, auf die dem Spielplan nicht mehr erhaltenen Werke dieser für uns durch den großen Krieg abgeschlossenen Epoche zurückzugreifen, und so mag wiederum Wagner recht behalten mit seinem jetzt so überaus zeitgemäßen Mahnruf: „Kinder, macht Neues, Neues und abermals Neues!"

MODERNE KLAVIERMUSIK IN PORTUGAL

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

Eine Nacht am Tajo

So lautet die siebzehnte Nummer von Arthur Napoleon's 18 Etüden für Virtuosen. Und auf dem Titelblatt von José Vianna da Motta's Barkarola in B — 600 réis kostet sie gar! — empfängt uns ein halb venezianisches Bild: Ein in die herrliche Stadt Lissabon, in Lisboã einschneidender Arm des von Camoẽs unsterblich besungenen Tajo. Im Kahn singt der feurige Liebhaber zur unvermeidlichen Mandoline. Die Ruder ruhen; Silber tropft im Licht des Mondes von ihnen herab. Links oben, auf einem Seitenbalkon des von fern an die Paläste der Königin der Adria erinnernden Patrizierhauses in portugiesischer Renaissance steht Sie in lichtem Abendkleid und lauscht. Die Wäsche aus den obersten Stockwerken baumelt wie in Neapel recht unpoetisch zu ihren Häupten. Fern aber zeichnet sich der großen Stadt dämmernde Silhouette mit tausend erleuchteten Fenstern und den Türmen ihrer reichen Kathedralen durch den silbernen Schleier der südlichen Nacht.

Das führt uns in die moderne portugiesische Klaviermusik gar gut und beziehungsvoll ein. Napoleon lehrt uns, daß ihr größerer Teil dem Salonvirtuosentum gehört. Im Süden Hesperiens lebt noch der Geist eines Gottschalk —, und nicht umsonst heißt wieder Napoleon's neunte Nummer: Ein neues Tremolo, dem Andenken L. M. Gottschalks. Da Motta aber bedeutet uns, daß Portugal auch in seiner zeitgenössischen Klaviermusik nach einer frischen nationalen Note, nach kunstmäßig geadelter Volkstümlichkeit strebt.

Von diesen beiden Gesichtspunkten aus werfen wir einen schnellen Blick auf das heutige Klavierschaffen Portugals. Arthur Napoleon's, trotz seines Alters noch immer glänzendes, im Skalen- und Trillerspiel geradezu verblüffend fein geschliffenes Salonvirtuosentum mag für die ältere Richtung sprechen. Das ist ein portugiesischer Kronke, ein portugiesischer Gottschalk. Für den Salon berechnet sind die Titel, so lockend, wie phantastisch: ein „Elfentanz", „Undine und der Dichter"; „Adamastor", „Traum einer Fee", „Kavalkade", „Gespenstertanz", „Zu den Füßen der Omphale", und was der mythologischen, malerischen und empfindsamen Dinge mehr sind. Alles völlig ohne nationale Note, elegant, klaviertechnisch höchst interessant, aber inhaltlich leer, flach und von primitivem Modulationsschema. Wird er äußerlich national, so spannt er Troubadour und Bäuerin zusammen; empfindet er Seelenschmerzen (Peines du cœur), so schreibt er sehr hübsche Mendelssohniana. Leise lugt gelegentlich auch Schumann im Satz hinein. In seinen süßen Kantilenen aber lebt das, was Portugals älterer Musik Quelle und Vorbild bleibt: die italienische Opernromanze.

Musikalisch feiner ist sein Bruder Alfredo in Lissabon. Sein Eignes sind kleine Salonsuiten; zu Florestan-Arthur stellt sich Eusebius-Alfredo: weich, lyrisch, melodisch, gefällig und flüssig, mit besonderer Vorliebe für die lichten Kreuztonarten. Wo er aber mal einen klassischen Anlauf nimmt, wie im Präludium und Fuge op. 41, da gibt er einen, an träumerischen und sinnenden Zügen reichen, durch Mendelssohn gegangenen Bach, der da bedauern läßt, wieviel solides Können in Portugals Klaviermusik dem Salonvirtuosentum verfällt.

Im Salon und auf der Straße oder in der Gondel hält uns in dieser Nacht auch Alexandre Rey Colaço noch fest. Eben blättert er ein Heft auf, dessen rostbraun, gelb und weiß gestimmte bunte und prächtige Ornamentik auf dunkelblauem Grund von fern an altrussische Dekors erinnert: Fados para Piano. Fado-Sänger, Fadisten sind etwa das, was Frankreich Apachen, Norddeutschland Monarchen nennt: musikfrohe Bohèmiens der Landstraße, die es mit dem Trinken und Messerstechen nicht gar so genau nehmen.

Rey Colaço's Stücke sind nun neun Paraphrasen über südportugiesische, namentlich in der Gegend von Lissabon und Coimbra verbreitete Volkslieder, zu denen jedesmal auch ein Tanz gehört. Das vielleicht ursprünglich maurische Material ist gewöhnlich, aber frisch, von entzückender und in den Tönen sanfter Melancholie — a expressaõ singela e soavemente melancolica da saudade portugueza nennt sie einmal da Motta ausdrücklich — ganz und gar eigener Naivetät. Rhythmisch zeigt es gelegentlich, z. B. in der zweiten Nummer, einem Cançao das Serras:

Lento 5/8

große Pikanterie, im allgemeinen aber melodisch wie rhythmisch im Gegensatz zur maurischen Volksmusik Andalusiens bedeutende Monotonie. Überall klingt das gebrochene Arpeggio, die Freistimmigkeit und der kurz abgerissene, in kleine pausendurchsetzte Figuren aufgelöste Atem des Gitarrensatzes mit hinein. Der Charakter ist stets eher anmutig, freundlich oder zart elegisch, als ernst oder gar tragisch. Die gern auf ein kurz angebundenes Melisma sich hinabstürzenden Schlußkadenzen, die sanft auf leiterfremden Harmonieen verträumenden Schlüsse des Coradinho und Corrido, die anmutigen Koloraturen, all das ist echt national. Der Satz zeigt große, wohl an Grieg geschulte harmonische Feinfühligkeit, reizende virtuose Detailkunst und pianistische Dankbarkeit. Anklänge an Chopin loben ihn doppelt. Aber — das Gewöhnliche und der kunstmäßigen Fassung arg Widerstrebende des Nationalen, das in der, wie hier, teilweise von Studenten ins Volk getragenen portugiesischen Volksmusik eben in der

lässigen Breite der Entwickelungen und thematischen Wiederholungen, dem Gitarregeklimper und der harmonischen und rhythmischen Einförmigkeit der Tänze und Weisen liegt, kann Colaço noch nicht verdecken. Wir danken ihm, daß er dem Spieler Volksliedparaphrasen von dem feinen pianistischen Schliff eines Saint-Saëns, elegante Vortragsstücke für den Salon von oft unwiderstehlichem melodischen Reiz geschenkt hat. Aber es bleibt das alles nur ein guter Ansatz zum portugiesischen Grieg, mehr noch nicht.

Zwischen Tajo und Spree

Sein Grieg ersteht der portugiesischen Klaviermusik in José Vianna da Motta. Ein Meisterschüler Bülows, ein feinsinniger Didaktiker als Pianist, ein temperamentvoller Schriftsteller und gewissenhafter Herausgeber romanischer Klavierwerke, wie des bizarren Berlioz am Klavier, Alkan, lebt dieser echte Klavierkomponist in Berlin der Sehnsucht nach der Heimat. Camões' herrliches altes Epos der Lusiaden, deren Strophen er mehrfach an die Spitze seiner Instrumental- und Vokalwerke setzte, sind ihm mit Recht der Inbegriff portugiesischen Helden- und Weltbürgertums. Seine Symphonie widmet er a patria, dem Vaterland. Mit Portugals und Brasiliens Künstlern verbindet ihn bewährte Freundschaft.

Da Motta's Klavierwerke geben nationalen Geist in gediegener romantischer Schale. Nationalen Geist: schon ihre Titel, Variationen-Ballade über zwei portugiesische Volksweisen, Szenas Portuguezas (Portugiesische Szenen) in Form von Improvisatas über heimische Volksweisen, portugiesische Rhapsodieen, Serenaden und Barkarolen künden ihn. Romantische Schale: seine beiden ersten, noch in Deutschland erschienenen Klavierstücke, die elegische a-moll Barkarole im Charakter Rubinstein's und das Phantasiestück in E verraten ihre Meister. Der Hauptsatz des letzteren mit der schönen singenden Mittelstimme, den wohllautenden gebrochenen Arpeggienwogen der Begleitung, der fein durchbrochenen Dreistimmigkeit grüßt Chopin; der einem kurzen dramatischen Rezitativ folgende leidenschaftlich synkopierte Mittelsatz der sich zu furiosem Elan steigert und dann, zu Dur aufhellend, sehr schön in die ruhig bewegte Anfangsstimmung zurücklenkt, Schumann, und am Schluß ziehen wohl gar die Rheintöchter ihren Schleier über das freundliche Bild.

Später hat dann da Motta Grieg's nationale Mission in Portugal mit Bewußtsein übernommen. Wie er sie erfüllt, lehrt der Vergleich seiner Paraphrasen mit denen Rey Colaço's. Sie allein stehen auf der Höhe deutscher technischer Schulung und übertreffen darin sogar Grieg's eng wesensverwandte Improvisata über norwegische Volksmelodieen in einem Maß, das von Gelehrsamkeit vielfach nicht mehr fern ist. Man mag darüber streiten, ob kanonische Verwebungen dieser Weisen ihre Volks-

tümlichkeit nicht zuweilen wirklich bedrohen: wie das alles gemacht ist, duldet's keinen Einspruch. Das sind kleine Vorstudien zu da Motta's, leider noch Manuskript gebliebenen, portugiesischen Rhapsodieen geworden. Durchströmt diese mehr die virtuose Ader und der Geist Liszts, so lassen jene die ausgesuchten Perlen portugiesischer Volksmusik in ihrem mehr sanften als wilden Feuer vielleicht noch um so einfacher und klarer leuchten. Die Szene spannt am liebsten zwei Weisen ähnlicher Art zusammen. Das Material ist überall dasselbe: Fados, Volksweisen aus Portugal und von den Azoren, Sizilianos aus dem 18. Jahrhundert. Auch die Art ihrer Verwertung ist, die brillantere Virtuosität des Satzes in den Rhapsodieen abgerechnet, die gleiche. Da Motta kontrastiert die Volksweisen, führt sie zusammen oder legt mit der einen den rhythmischen Grund zur Begleitung der anderen, wahrt aber energisch die durch ihren Charakter und ihren Text gegebene Grundstimmung. Reizend ist die Kunst der Variierung und Umspielung im Detail, von unvergleichlicher Feinfühligkeit und Beweglichkeit die Harmonik. Gerade sie bildet ja die Hauptschwierigkeit bei der kunstgemäßen Fassung portugiesischer Volkskunst, die melodisch und rhythmisch das blassere, weichere und elegischere Abbild zur eng verwandten spanischen darstellt. Und gerade der Takt und das Geschick, mit dem da Motta diese harmonischen Steinchen des Anstoßes durch Varianten in der Harmonisierung, durch kanonische Führungen des Themas, durch zierliche kontrapunktische oder figurative Rand- und Nebenbemerkungen, kleine improvisierte Kettenglieder und freie Fortführungen, durch kontrastierende motivische und thematische Gegenstimmen mildert und aus dem Wege räumt, erlaubt uns, ihn als den Grieg Portugals zu preisen.

Was wir bei Rey Colaço und da Motta über den Charakter portugiesischer Volksmusik sagten, gibt ein gutes Bild auch der modernen nationalen Klaviermusik an Hesperiens Westküste. Jenes Sentimento de Saudade umschreibt sie zum guten Teil. Dies, jene sanft klagende Lyrik, jene süße Melancholie ihrer von da Motta in op. 15 so fein paraphrasierten Barkarole „Adeus, minha terra" (Leb' wohl, mein Heimatland) ist ganz ihr eigen. Nach seiten des feurigen Temperaments erscheint sie eine abgemilderte Variante der spanischen. Wildheit, Dämonie kennt sie nicht. Dafür hat sie die Frische, die wiegende Anmut der Dança de Roda, den heiteren, lautendurchschwirrten Festesglanz der Chula do Douro, das sanfte Pathos der Tricana d'Aldeia, die schwebende Grazie des im Sechsachteltakt dahinflatternden Cançao da Beira, die intensive Empfindung des O Malhao, die Süßigkeit des Cançao do Douro. Der uns von den Violinklassikern des 18. Jahrhunderts wohlvertraute Siziliano-Rhythmus des Cançao do Figueiral aber kündet die zweite Heimat der portugiesischen Musik: Italien. So wird der Verlauf von da Motta's Variationen-Ballade fast symptomatisch für die moderne portugiesische Klaviermusik: Wie die milde

Tragik des ersten Themas (Tricana d'Aldeia) sich in Art des gleichnamigen Grieg'schen Werks über Leidenschaft, Groteske, über ironisches und chromatisches Terzengelächter und drohende Baßtremoli zur stillen Demut, zum sanften Frieden des Ave Maria sich abklärt, so behält auch in all der heiteren Luft der heimischen Volkstänze vor dem Feuer fast stets die Anmut, die viel weniger spanisch-sinnliche als ruhig-intensive Empfindung das letzte Wort.

Zu Negern und Urwäldern

Kaum noch zwei Wochen auf schwimmendem Palast, und wir landen in Portugals neuem und mächtigstem Kronland: Brasilien. Seine moderne Klaviermusik ist ein Ableger der portugiesischen. An Alexandre Levy (André Lex), Alb. Nepomuceno, Barrozo Netto und Henry Oswald besitzt sie Komponisten, die nicht nur auf dem Gebiet des dem Romanen so angestammten gehaltvollen Salon- und Genrestücks unsere freundlichste Teilnahme verdienen.

In den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat Schumann in Brasilien feste Wurzel gefaßt. In rührender Weise zeigt das der durch deutsche Schule gegangene Besitzer der Casa Levy, der „Edition" Levy in San Paulo, wie wir gut Deutsch sagen würden. Da haben wir eine Suite, Schumanniana. Eine üppige und sehr mangelhaft bekleidete Muse drückt draußen auf dem Titel unserm, in den Gesichtszügen etwas ins Romanische gewandten Romantiker den Lorbeerkranz aufs Haupt. Drinnen aber spricht Schumann. So fein und liebevoll bis ins kleinste, bis in alle seine oft so synkopisch stachlichen und widerhaarigen Eigenheiten nachgebildet, daß, geht der Titel einmal verloren, künftige Musikhistoriker in größte Gefahr kommen werden, eine verloren geglaubte Suite Schumanns wieder zu entdecken. Ein nachgelassenes Allegro appassionato zeigt dasselbe Bild. Das Stück eines deutschen Romantikers! Und auch in seinem Hauptwerke, den Variationen über ein entzückendes brasilianisches Wiegenlied, spielt ihm Schumann tausend Streiche. Man wird ihn aber hier am besten kennen lernen: als einen weichen, sinnigen und schwärmerischen Lyriker, als einen brasilianischen Eusebius, der als Florestan nur ein Schatten des deutschen bleibt, aber auch da durch reizende intime Züge im Detail, durch die Kunst seiner an Schumann geschulten Stimmführung und feinen Polyphonie, durch den Adel seines Empfindens herzlich für sich einnimmt. Er hat dann noch gleich seinem Sohn Luiz eine Reihe hübscher Salonstücke geschrieben. Brasilianisch aber kommt er nur einmal: in einem, über dem Rhythmus

bald graziös und ruhig dahinschwebenden, bald kräftig aufbegehrenden und in einem Mittelsatz in a-moll immer exotischere Farbe annehmenden Negertanz, einem Tango Brazileiro.

Diese brasilianisch-exotische Note lastet über einer es-moll Nokturne von Nepomuceno, dem an der Berliner Hochschule ausgebildeten Direktor des Konservatoriums in Rio de Janeiro. Das brasilianische Gegenstück zu des Russen Rachmaninow's b-moll Serenade op. 3. Nepomuceno schrieb einige Opern, eine Symphonie, eine Orchestersuite, eine große Zahl Lieder und verschiedene Klavierstücke. Doch wohl nichts so gesättigt Brasilianisches, so „Tropisches", wie diese es-moll Nokturne op. 33, die, ganz schwüles traumhaftes Stimmungsbild, ganz Klage, über tonal unbestimmt schillernden lastenden Bässen und synkopierten Akkorden dahinsingt, im Chopin'schen Mittelteil sich leidenschaftlich steigert, über ein Lisztsches Rezitativ sich nach einem entfernten Dur auflichtet und schwebend im Unendlichen verhaucht . . .

Daß die moderne romanische Klaviermusik aus Chopin, Schumann und Grieg die entscheidendsten Anregungen gezogen hat, belegt auch Barrozo Netto. Seine Salon- und Charakterstücke sind um die Jahrhundertwende erschienen. Alles natürliche, warme und flüssige Musik von angenehmer und tüchtiger Arbeit. Einer Berceuse auf sanft einlullendem obstinaten Quinten-Baß mit feinen Chopin'schen chromatischenMittelstimmen und hübscher dreifacher thematischer Engführung am Schluß, einer frischen Humoreske in Gavottenform mit dem naiven Terzengeplauder ihrer Musette und einer „europäisch" harmonisierten arabischen, d. h. maurischen Weise wird man besonders gern gedenken. Respektvoll aber wird man beachten, wie dieser auch als Lyriker begabte Komponist einer erfolgreichen Romanze ohne Worte in Schumannscher Art in einem, in interessanter Weise über einem dreitaktigen Motiv aufgebauten Preludio und einer artigen Miniaturfuge unserm großen Sebastian vielleicht mehr in dünner Zwei- und Dreistimmigkeit, als im Geist huldigt, aber zeigt, daß er was Ordentliches gelernt hat und eine förderliche und solide „Invention" zu machen versteht, der man außer dem Verlagsstempel und den zwei- bis zweieinhalbtausend Reis, die wir für jedes Stück anlegen müssen, wahrhaftig nichts Brasilianisches mehr ansieht.

Das letztgenannte Werk hat Barrozo Netto in Italien veröffentlicht. Das feinste Klaviertalent unter den jüngeren Brasilianern, Henry Oswald, ist ihm darin gefolgt. In großen Formen — einem Klavierkonzert, Klavierquintett, einer Symphonie — keineswegs zu unterschätzen, hat er sein Eigenstes, doch wohl gleich den meisten Romanen im poetischen Genre, im Charakterstück gegeben. Nicht umsonst brachte ihm einst „Der Schnee" (La Neige) den Preis des Pariser „Figaro". Am besten lernt man ihn aus op. 3 und 4, Albumblättern und Sechs Stücken kennen. Das sind poetische

Genres, in denen eine höchst anmutige Vereinigung von romanischer Melodik, romanischem Schönheitsgefühl und Formsinn mit deutscher Gediegenheit und Detailkunst des Satzes erreicht ist. Das kleine Preludio aus op. 3 weist auf Brahms, das Scherzo verpflanzt Mendelssohns Elfenspuk in die brasilianische Sierra, die beiden Impromptus schlagen den phantastisch-humorvollen Ton Schumanns an. Schumann insbesondere, nach ihm auch Chopin und Grieg, sind, wie der meisten Südländer, so auch Oswalds Götter.

Aber es weht doch, für feine Ohren fühlbar, ein leiser exotischer, ein brasilianischer Hauch durch seine mit nimmermüder Feile harmonisch und rhythmisch entzückend fein durchgearbeitete und bewegliche Klaviermusik. Das ist der lyrische Ton eines sanften, versonnenen Träumens, einer süßen Wehmut, einer zart-schmerzlichen Sehnsucht. So ist Oswald der angestammte Komponist von Reverieen, Barkarolen, Berceusen. In solchen Kabinetstücken treibt er dann ein mystisch-phantastisches Spiel mit leiterfremden Tönen und Harmonieen und taucht seine feine und warme Musik in ein dämmerndes Helldunkel, das der Italiener, der Franzose, der Spanier nicht kennt.

Noch rasch in den brasilianischen Salon geschaut, wo die Namen der bis zum offenen Dilettantismus verflachenden Gomes, Guimaraẽs, de Otero, Ruegger und José Schwarz uns vergeblich an's Klavierpult locken, und die Tropennacht senkt ihren schwarzen Mantel über unser Schiff, das uns nach Europa zurückführt.

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 30. und 31. März, 4., 11. und 25. April 1915. — (30. III.) „Bernhard Scholz und Albert Niemann." Von Eugen Zabel. Aus Anlaß von Scholz' 80. Geburtstag erinnert Verfasser „an ein tragikomisches Erlebnis, das im Künstlerleben seinesgleichen suchen dürfte . . ." Die beiden Männer waren in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig am Hoftheater in Hannover tätig. „. . . Scholz, der trotz seiner rheinischen Gemütlichkeit auf stramme Ordnung im Opernbetrieb achten mußte, sah sich in Niemanns abgeschlossener, an Widerspruch nicht gewöhnter Künstlerschaft einer Persönlichkeit gegenübergestellt, bei der sich Reibungen nur mit großer Vorsicht vermeiden ließen und die Temperamente leicht aufeinander platzten. Da beim Verkehr der Künstler auf der Bühne eine zu weitgehende kameradschaftliche Formlosigkeit eingerissen war, hatte der Intendant die Bestimmung getroffen, daß sie die Bühne nur mit abgezogenem Hut zu betreten hätten, und wie man sagte, war diese Verordnung Niemanns wegen ergangen, dessen burschikose Art man ein wenig eindämmen wollte. Der Künstler, der die gegen ihn gerichtete Spitze unangenehm empfand, versuchte bei der nächsten Gelegenheit sein Mütchen zu kühlen, was ihm um so leichter wurde, als er während eines Zwischenaktes auf der Bühne seinen Kapellmeister Scholz selbst mit dem Hut auf dem Kopf antraf. ‚Wollen Sie den Hut abnehmen?' donnerte ihn Niemann an, und als jener auch bei der verschärften Wiederholung dieser Frage keine Neigung zeigte, einer solchen Ermahnung zu folgen, schlug der Künstler dem Dirigenten mit einer derben Handbewegung den Hut einfach vom Kopf herunter . . ." Niemann mußte vor Gericht erscheinen und wurde zu sechs Wochen Gefängnis verurteilt. „Es war übrigens ein ‚fideles Gefängnis', in dem der bestrafte Niemann schmachtete, und aus dem Kellerloch hörte man ihn oft die Klagearie des ‚Troubadour' singen, während das Publikum sich vor den vergitterten Fenstern versammelte und ihm Beifall mit der Bitte um Dacapo spendete. Der König schenkte seinem Liebling die letzte Woche der Haft, und dessen Wiederauftreten wurde zu einem Fest für die Bevölkerung Hannovers. Wenn Bernhard Scholz, der nicht nur den Taktstock, sondern auch die Feder zu führen weiß, wie aus seinem Buche ‚Musikalisches und Persönliches' hervorgeht, sich jetzt dieses so lange zurückliegenden Erlebnisses erinnert, wird er von Herzen lachen müssen. Die florentinische Frühlingspracht wird ihm diese Erinnerung wie einen Traum erscheinen lassen, während sein damaliger Gegner Niemann ihm in Berlin beim vierten Glas Siechen, Weihenstephan oder Pschorr versöhnt einen Halben vorkommen dürfte." — (31. III.) „Jules Écorcheville †." Von Edgar Istel. „Jules Écorcheville, einer der hervorragendsten französischen Musikforscher, der letzte Präsident der bei Kriegsausbruch aufgelösten ‚Internationalen Musikgesellschaft', ist vor kurzem im Kriege gefallen. Ein tragisches Schicksal hat damit gerade einen der wenigen führenden Franzosen dahingerafft, die das Deutsche wie ihre Muttersprache beherrschten, Deutschland genau kannten und somit im Sinne einer deutsch-französischen Annäherung unermüdlich bis kurz vor Kriegsausbruch tätig waren. Wer die gewinnende Liebenswürdigkeit mit erleben durfte, mit der Écorcheville besonders für seine deutschen Gastfreunde beim letzten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Paris . . . sorgte, wird angesichts dieses Endes aufs tiefste erschüttert sein. Obwohl ein guter französischer Patriot und in seinen vornehmen Lebensgewohnheiten ein echter Pariser, hat Écorcheville doch in Deutschland seine geistige Heimat gesehen: mit Neid blickte er auf unsere musikalischen

Zustände, die er immer wieder den Franzosen zur Nachahmung empfahl, und noch klingt mir seine fast entschuldigende Rede in den Ohren, mit der er Nachsicht für das wenige, was die Musikwissenschaft erst in Frankreich leisten konnte, von seinen deutschen Gästen erbat. Écorcheville (zu deutsch: „Städtevertilger"), dieser hünenhafte, doch so friedliche Mann, hat übrigens ein seiner Ahnen nicht unwertes Ende gefunden: leitete er doch seinen Ursprung von einer uralten normannischen Kriegerfamilie her, deren Name bereits ihre heldenhafte Furchtbarkeit dartut, und nicht ohne Stolz pflegte er zu erzählen, daß bereits ein Écorcheville mit Wilhelm dem Eroberer im Jahre 1066 England eroberte. Daß fast ein Jahrtausend später der Enkel in einem von England freventlich angezettelten Kriege im Bunde mit diesem Erbfeind Frank reichs fallen sollte, ist fürwahr eine seltsame Fügung der Geschichte . . ." — (4. IV.) „Das musikalische Ohr." Von Hugo Leichtentritt. Verfasser untersucht vom Standpunkt des praktischen Musikers die Fragen: Worin besteht das musikalische Ohr? Wozu dient es? Wie kann es gebildet werden? „... Zwischen Hören schlechthin und musikalischem Hören ist . . . ein sehr erheblicher Unterschied. Das physisch richtige Hören der Töne ist nur die selbsverständliche Voraussetzung des musikalischen Hörens. Darüber hinaus erfordert das künstlerische Hören und Musizieren eine selbständige Phantasietätigkeit, nämlich die Gabe der Ton- und Klangvorstellung ... Die Übung der Tonvorstellung schärft das Gehör, so daß es rascher und leichter dem eiligen Fluß der Töne folgen kann, im Moment erhaschen kann, was ihm sonst entgleiten würde. Also kommt es darauf an, die Tonvorstellung zu üben und allmählich auszubilden. Vom Grade dieser Ausbildung hängt die Qualität des künstlerischen Hörens ab. Manche Menschen sind dazu von Natur aus viel stärker befähigt als andere. Aber jeder, der in dieser Richtung auch nur einigermaßen begabt ist, kann durch Übung sein musikalisches Gehör bis zu einer gewissen Grenze ausbilden. Diese Erziehung zum Hören müßte eigentlich die Grundlage jeglichen musikalischen Studiums sein, auch bei Laien, beim Anfangsunterricht der Kinder ..." Verfasser behandelt des weiteren das sogenannte absolute und relative Gehör, das „Lesen" der Musik, Takt, Metrum, Motive, Aufbau, Klangfarbe sowie Klanganalyse, d. h. das Zerlegen eines zusammengesetzten Klanges in seine Einzelbestandteile. Er schließt: „Eigentlich würdigen kann man die erlesenen Reize einer feinen Harmonik, einer farbenreichen Instrumentierung, einer sicheren Linienführung nur durch ein fein gebildetes Ohr und einen geschulten Kunstverstand. Und so steht es mit der musikalischen Kennerschaft überhaupt. Selbst wer sich nur genießend verhalten will, nur passiv hören will, ohne selbst sich ausübend zu betätigen, braucht diese Erziehung des Ohrs, diese theoretischen Kenntnisse, und unsere Laien würden viel eher zu einem wirklich musikverständigen Publikum gehoben werden, wenn sie mehr Gewicht darauf legen, gut zu hören und die Grammatik der musikalischen Sprache zu erlernen, anstatt schlecht zu spielen und falsch zu singen." — (11. IV.) „Bülows Beethoven-Symphonie". Von Alexander Moszkowski: „... Hans von Bülows Umtaufung [der Eroica] hat sich ebensowenig durchgesetzt wie die ursprüngliche Widmung, die Beethoven selbst auf das Titelblatt geschrieben hatte ... Von Beethovens in der Absicht verfehlter Huldigung zu der Neuwidmung Hans von Bülows führt eine Notbrücke, die ein anderer großer Deuter gezimmert hat. In Richard Wagners Studie über Beethovens Dritte wird die Beziehung zu einem bestimmten oder gar zu diesem bestimmten korsischen Helden so stark verleugnet, daß das Wort Bonaparte in der programmatischen Erläuterung verschwindet. Ja, Richard Wagner will den soldatischen Helden eigentlich ganz ausschalten, unter ‚Held' vielmehr den ganz vollen ‚Menschen', einen idealen Übermenschen, dem alle rein menschlichen

Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle eignen, als das körperliche und geistige Grundbild der heroischen Symphonie begreifen. Läßt man diese Allgemeindeutung Richard Wagners gelten, so bestände theoretisch wenigstens keine Unmöglichkeit mehr, die höchsten Ehren der Symphonie demjenigen Helden zu verleihen, der unserer Vorstellung vom vollendeten und überragenden Menschen am nächsten kommt ..." „Der neuzeitliche Hörer ist ... so geartet, daß er hinter dem Ton gern das Bild sucht und bei der Empfindung annimmt, es müsse sich dabei auch etwas ‚denken' lassen. Und wenn ein begeisterter Deutscher nunmehr auf die von Beethoven ausradierte Stelle ‚Bismarck' schreiben will, so besitzt er von Wagner hierzu mindestens die Erlaubnis, von Bülow sogar die direkte Aufforderung. Der Gedanke, daß Beethoven sein nahes Ziel geschichtlich verfehlte, um ein fernes visionär zu erreichen, liegt an sich nicht außerhalb der künstlerischen Optik. Haben doch auch Sternbilder am Firmament in Jahrhunderten neue Widmungen erfahren, die mit den Lichtern am Himmel in geltender Namensgebung verschmolzen. Die ‚Eroica' ist vielleicht dazu ausersehen, ein solches Sternbild zu werden." — (25. IV.) „Musikalische Schlachtenschilderungen." Von Edgar Istel. „... Der erste, der eine Schlacht nicht mehr äußerlich schilderte, war Carl Maria von Weber, der in einem Briefe an Rochlitz bemerkt, er liebe nicht das Malen, aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, wie er in einzelnen andächtigen langen Akzenten zu Gott mit gepreßter Seele riefe, dies wolle er schildern. Diesen Gedanken versuchte er in der Kantate ‚Kampf und Sieg' (1815) auszudrücken, blieb aber doch noch im einzelnen am äußeren haften. Das, was ihm vorschwebte, die Schlacht als Idee, nicht nur als Phänomen, verwirklichte zum ersten Male Liszt in seiner von Kaulbachs Gemälde angeregten ‚Hunnenschlacht', wo zugleich der innere Kampf zweier Weltanschauungen dargestellt wird." „Auf die Dauer", schließt Verfasser, „wird sich keines dieser Werke halten können; mehr oder minder wohnt ihnen allen nur Kuriositätswert inne. Sie sind ein Stück musikalischer Journalistik, für den Tag geschrieben, vom Tage wieder verweht. Und so wird wohl, einzig vielleicht Webers Kantate ausgenommen, kaum eine dieser alten Schlachtenmalereien uns Zeitgenossen des größten weltgeschichtlichen Ringens noch etwas zu sagen haben."

DER MERKER (Wien), 6. Jahrgang, Heft 7—9. — Heft 7. „Anton Bruckner, der Symphoniker." Von Ernst Ludwig Schellenberg. „... Ein Vorwurf wird immer von neuem laut, heftet sich als ererbter Fluch an Bruckners Kunst: die Klage über die innere Zusammenhanglosigkeit und Unklarheit seiner Thematik. ‚Unnatürlich, verworren, zerrissen — die beliebten Worte der Klassischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehen' (Schumann). Man tritt geflissentlich mit dem erstarrten Schema, das man aus Beethovens Symphonieen genommen hat, vor diese neuen Gebilde und ist voll Ärger und Ratlosigkeit, daß es sich nicht nach Wunsch und Absicht einfügen läßt. Was man bei Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rembrandt längst eingesehen hat: daß andere Individualitäten andere Maße bedingen — bei Bruckner ist diese Morgenröte erst den wenigsten emporgedämmert. Höheres Wollen erheischt höhere Formen! Schon die Art der Thematik müßte jeden Einsichtigen von dieser Forderung überzeugen. Man erinnere sich des Anfangs der Zweiten oder Siebenten Symphonie, dieser weitgeschwungenen, aufstrahlenden Linien; keiner vor Bruckner hatte dergleichen gewagt. Und noch ein anderes: seine Themen entstehen, wachsen, ändern sich im Verlaufe der Ausgestaltung, werden mannigfach beleuchtet, auf ihre letzten Möglichkeiten hin entwickelt und erscheinen gewöhnlich erst am Schlusse des betreffenden Satzes in

ihrer letzten, einfachsten, stolzesten Form. Die innere Spannkraft bedingt ein gedehnteres Ausmaß. ‚Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren‘ (Schumann). Es ist belustigend, daß jenes besinnungslose Geschrei über Bruckners angebliche Zerfahrenheit gerade heute mit so überlegener Geringschätzung ertönt, wo man die unreifsten, lächerlichsten Gemächte moderner Programmusik als verheißende Offenbarungen zu preisen gewöhnt ist. Der Blick will sich nicht daran gewöhnen zusammenzufassen, weite Strecken als Einheit zu begreifen. Äußerlich freilich übernahm Bruckner die seit Beethoven anerkannte, übliche Formgebung (wenn er vielleicht auch, was den sinnlichen Wohlklang betrifft, näher an Schubert heranrückt), aber er wandelte und erweiterte sie für seine Zwecke — und wer möchte ihm dieses Recht abzustreiten wagen? Weil er nicht asthmatisch keucht, sondern in weitem, ruhigem Atemholen zum Gipfel hinansteigt, schilt man hier über Geschwätzigkeit (bei Schuberts mannigfachen Wiederholungen redet man von ‚göttlichen Längen‘) oder spöttelt gar über Sequenzenmacherei. Man versuche es doch — wie es leider hier und da von unverständigen Dirigenten geschehen ist — diese angeblichen Rosalien zu streichen, und man erhält den gleichen törichten Zwiespalt, als wollte man Fresko mit Aquarell malen. Diese Sequenzen erwachsen zum großen Teile aus der Struktur, aus dem inneren Wesen der Themen, die nicht — wie so häufig bei Beethoven — ein Abgeschlossenes bilden, sondern vorwärts drängen, Erwartung wachrufen, auf das Kommende hinausweisen. Über der äußeren Form, über der Formel, vergißt man das Recht der innern, wahrhaftigen Form . . .“ — „Die Kultursendung der ‚Meistersinger‘. Von Otto Kleinpeter. „. . . Die Festwiese Wagners weist uns darauf hin, wie notwendig wir ein solch buntes durch die Kunst verklärtes Leben haben, wenn wir in Drangsalen um unser Volkstum ringen. Die beglückende Vielfältigkeit schenkt uns den Glauben wieder, den Glauben an die leuchtenden Schätze, die wir auf unserer deutschen Erde bewahren, erweist auch den ewigen Wert der reinen Kunst trotz Not und Tod und zeigt voll jubelnder Bejahung die immer währenden Beziehungen der Kunst zur Gegenwart, wie sie auch beschaffen sein mag. Daraus erhellt auch die unerschütterliche Notwendigkeit der Kunst, die man jetzt so gerne anzweifeln und erniedrigen möchte. Nicht Weichlichkeit oder Vergnügungssucht treibt das daheimgebliebene Volk in den Tempel, wo man ‚die deutschen Meister ehrt‘, sondern Größe, Stolz und Sehnsucht nach dem innersten Volkstum. . .“ — Heft 8. „Siegmund von Hausegger.“ Von Hans Tessmer. Verfasser erblickt in Hausegger eine Persönlichkeit „die berufen erscheint, uns aus den künstlerischen Wirrnissen unserer Zeit heraus- und emporzuführen zu einer neuen Anhöhe, zu einem neuen ‚lieblichen Hügel von Bayreuth‘, wo ein unerschütterlicher Idealismus das Banner der Kunst hochhält. Hausegger bezeichnet sich selbst als auf den Schultern Wagners stehend; er ist ein echter Wagnerianer, d. h. ein Idealist, der im Sinne des Meisters nicht von Taten spricht, sondern Taten vollbringt. Und darum ist er einer der deutschesten Musiker.“ — Heft 9. „Unsichtbares Orchester und Deutsches Bühnenhaus.“ Von Paul Marsop. Richard Wagners Werk „ragt mit ungeschwächter Machtfülle in die Gegenwart hinein. Als wesentlicher Teil dieses Werkes: sein Bühnenhaus. Doch ist das Bayreuther Haus mit allem, was es gegenwärtig einschließt, kein Ziel, sondern ein Anfang. Auch seine Orchestereinrichtung bedeutet die Erfindung eines überragenden Genies. Allein eine Erfindung im ersten Entwickelungsstadium. Wurde der Ruhm derer, die der Menschheit die Buchdruckerkunst, die Dampfmaschine, den Luftballon schenkten, dadurch verringert, daß Verbesserungen auf

Verbesserungen folgten? Richard Wagner würde als Erster die Bayreuther Orchesteranlage ,variabel' gemacht haben, wenn es ihm noch beschieden gewesen wäre, die ,Meistersinger', den ,Tannhäuser', den ,Holländer' in ,seinem' Hause für die Darstellung selbst vorzubereiten. Sein Sohn wich, als erfindungsfrischer, geistvoller Spielleiter bei der Inszenierung des ,Lohengrin' verschiedentlich von den Anordnungen seines Vaters ab — und erreichte damit öfters eine gesteigerte Klarheit der Bühnenvorgänge. Auch er erkannte also den Satz nicht an, daß alles, was Richard Wagner sagte und schuf, der naturgemäß fortschreitenden Entwickelung gegenüber ein Rührmichnichtan bleiben müsse. Was hindert ihn daher, die Bayreuther Orchestereinrichtung in ihren ,Registern' zu bereichern, ihr manigfaltigere Wirkungen abzugewinnen? In einer künftig zu schreibenden ,Instrumentierungslehre' wird dem ,unsichtbaren Orchester' ein stattliches Kapitel zufallen. Tausend neue Klangmischungen liegen da in der Luft. Seine Phantasie ein bißchen gegen das Kommende hin lenken, meine hochverehrten Herren; nicht am ewig Gestrigen kleben bleiben! . . ." — „Ein Nachwort zum Vorschlag für das verdeckte Orchester." Von Felix Weingartner. „. . . Man gehe an den unabweisbaren Fragen unserer Theaterkunst nicht wieder einmal achtlos vorüber und stelle uns in der deutschen Reichshauptstadt nicht wieder ein mehr oder minder prunkvolles Repräsentationshaus hin, in dem, was den wahrhaftigen Stil betrifft, schlechte Kompromisse geschlossen werden. Ein Haus mit Logen und Rängen wird nie etwas anderes werden wie ein Repräsentationshaus. Will man aber eine Kunststätte, so greife man zum Bayreuther Typ, höre ohne Parteilichkeit auf Vorschläge und suche diesen Typ in redlicher Zusammenarbeit mit Leuten, die was von der Sache verstehen, zu vervollkommnen. Eine Logenreihe für die höchsten Mitglieder der menschlichen Gesellschaft sowie eine Galerie für Unbemittelte ist auch in Bayreuth vorgesehen. Sonst gebe es keine Standesunterschiede. Der Krieg bringt uns alle einander näher. Man spare an der Ausstattung des Zuschauerraumes zugunsten der Szene! — Das ,Deutsche Bühnenhaus', möge es bald entstehen, in Wien, Berlin oder anderswo. Aber es möge entstehen, und wenn wir es ernstlich wollen, so wird es entstehen. Dort wird auch der Ort sein, an der Lösung der Orchesterfrage weiter zu arbeiten. Seien wir aber nicht zu bescheiden! Wünschen wir uns nicht nur das Haus, sondern auch neue Werke, die seiner würdig sind . . ."

BERLINER TAGEBLATT, 10. Mai 1915. — „Ferdinand Hiller." Ein Gedenkwort zu seinem 30. Todestage. Von Katharine Schurzmann. „. . . wenn wir das Lebenswerk eines Mannes überblicken, der seinerzeit das gesamte Musikleben Westdeutschlands beherrschte, der mit allen hervorragenden Zeitgenossen, Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern in Berührung und Verkehr gestanden, so scheint es fast unbegreiflich, daß man 30 Jahre nach dem Tode dieses Mannes kaum mehr als den Namen weiß . . . Mendelssohn, dem Hiller in lebenslanger Freundschaft verbunden war, dessen Andenken er in einer durch persönliche Erinnerungen wertvollen Schrift ehrte, schlug das musikalische Talent des Freundes hoch an, und keine Gelegenheit ließ er ungenutzt, Hiller nach außenhin zu der Geltung zu verhelfen, die er seiner Begabung würdig fand. Als Komponist war Hiller von ungeheurer Produktivität, aber seiner Musik fehlt die geniale Eigenheit; sie trägt den Stempel des Epigonenhaften bei aller musikalischen Feinsinnigkeit und großen Formen- und Ausdrucksgewandtheit. Seine vielseitige Begabung, alle Schärfe seines beweglichen Geistes lief in seiner Feder aus, und so ist es der Schriftsteller Hiller, der heute ein unbedingtes Anrecht auf Beachtung heischt . . ."

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

245. **Peter Wagner:** Geschichte der Messe. I. Bd. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 12.—.)

Die „kleinen" Handbücher nehmen zum Teil einen ganz bedeutenden Umfang an. Wagners Arbeit umfaßt in ihrem ersten, vorliegendem Bande, der die Zeit bis 1600 umspannt, 548 Seiten. Vorarbeiten fand Wagner kaum vor. Die ganze riesenhafte Arbeit, deren Frucht er bietet, hat er allein leisten müssen. Schon das wäre allein aller Ehren wert. Vertieft man sich jedoch in das Buch, so wird man neben der Anerkennung für Wagners großen Fleiß auch Worte aufrichtiger Bewunderung für die geschickte Anordnung des Stoffes, die klare Darstellungsweise und die Zuverlässigkeit und Gediegenheit in der Verwendung des kritischen Apparats finden. An Lesern wird es diesem in Wahrheit grundlegenden Werke nicht fehlen, und wir dürfen mit berechtigter Spannung dem Abschlusse der Arbeit entgegensehen.

Wagner verfolgt seinen Gegenstand von dem Augenblicke an, da das nicht der klassischen Latinität angehörende Wort „Missa", das zuerst die Entlassung der Gläubigen bedeutete, als liturgischer terminus technicus erschien, also vom Jahre 385 an. Anfänglich war es gleichwertig mit Opferfeier oder auch Stundengebet, verlor aber diese allgemeine Bedeutung seit dem 6. Jahrhundert und wurde nun mit der wichtigsten Kulthandlung der Kirche, dem Opferdienste, verbunden. Die weitere Bedeutung als Gottesdienst verschwand im Laufe des Mittelalters und vom 10. Jahrhundert ab wurde Missa die Bezeichnung für die kirchliche Opferfeier. Damit war jedoch die Entwickelung des Begriffes nur nach der liturgischen Seite abgeschlossen. Unendlich reich ist seine Verbindung mit der Musik. Wagner verfolgt zum Teil an der Hand einer eigenen älteren Arbeit die Vorgeschichte und wendet sich im ersten Kapitel den Vorläufern der Missa zu, unter denen wir das erste überlieferte vollständige mehrstimmige Ordinarium, die Messe von Tournai (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) und eine des G. de Machault (1300—1370) finden. Alles, was Wagner zu sagen hat, verbindet sich von selbst mit allgemeinen musikgeschichtlichen Darlegungen. Man wird unter diesen manche finden, die gerade für die Gegenwart wieder Wert haben, da sie aus ästhetisch primitiven Anschauungen heraus erwachsen sind, zu welchen die jüngste Vergangenheit, wenn auch nicht mit Erfolg, so doch mit viel Lärmen wieder hinstrebte.

Die weiteren Darlegungen Wagners berühren die Trienter Codices u. a. und wenden sich zur Missa als einer Schöpfung der Niederländer. Man kennt die leuchtenden Namen Josquin's, Okeghem's, Hobrecht's und der vielen, die sich um sie gruppieren lassen. Das sechste Kapitel ist der französischen Missa im 16. Jahrhundert gewidmet, das siebente den deutschen Messenkomponisten, unter denen sich die Protestanten G. Raw und H. L. Haßler befinden. Ein besonderes Kapitel ist sodann Orlandus Lassus eingeräumt, den Wagner den „internationalsten Messenmeister" nennt: „Was irgendwie im Schatze damaliger Gesangsformen künstlerisch bedeutsam und ergiebig erschien, hat er in seine Messen hineingeleitet." Aber Lassus' Messen bedeuten Wagner begreiflich genug nicht Höhepunkte der kirchlichen Tonkunst wie die des Meisters von Praeneste, dessen Verhältnis zur Profankunst das denkbar innigste war. „Palestrina ist der treue Hüter des heiligen Feuers, der seine Kunst fast ängstlich vor der Berührung mit der Welt fernzuhalten sucht." Ihm ist, nachdem das neunte Kapitel die Italiener und Spanier behandelt hat, das abschließende Kapitel gewidmet. Es schließt mit einem Ausblicke auf die Kräfte, die in der Folgezeit die Kunstanschauungen von Grund an änderten und auch die Missa nicht unberührt ließen. Notenbeigaben (Morales: Missa de beata virgine; Viadana: Missa dominicalis) und ein Namen- und Sachregister schließen sich an.

Wilibald Nagel

246. **Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft,** herausgegeben von Carl Stumpf. 8. Heft. Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1915. (Mk. 3.60.)

In seinem Referat „Über neuere Untersuchungen zur Tonlehre" nimmt Stumpf zugleich Stellung dazu. Es handelt sich um die Grundeigenschaften der Gehörserscheinungen: Oktavenidentität der Töne, Bewertung der Töne nach Höhe (Helligkeit) und „Qualität" (F. Brentano und Révész), W. Köhlers Vokalqualitäten, endlich Töne und Geräusche. Stumpf ist seit längerer Zeit der Ansicht, „daß wir es bei dem, was allen Cs, ebenso allen Ds usw. unter sich gemeinsam ist, mit einer primären Eigenschaft der Tonempfindungen neben der Höhe zu tun haben". Daneben noch besondere Vokalqualitäten (Köhler) anzuerkennen, besteht keine Veranlassung. Wie alle diese Phänomene, so bedarf auch die Unsicherheit der Ton- und Intervallbeurteilung an den äußersten Grenzen des Tongebiets noch abschließender Untersuchungen. Dr. Stefan Baley ist mit drei Aufsätzen über den bzw. den dichotischen Zusammenklang einer größeren Zahl wenig verschiedener Töne und über die Lokalisierung beim dichotischen Hören vertreten. Durch diese experimentellen Untersuchungen wird auch die paradoxe Tatsache erklärt, daß, je mehr Instrumente mit freier Tonbildung (z. B. Violinen) unisono (genauer: annähernd unisono) spielen, desto weniger die unvermeidliche Unreinheit (Dissonanz) empfunden wird. Es haben nämlich mehrere wenig verschiedene Töne beim Zusammenklang die Tendenz, im subjektiven Eindruck zu einem einzigen Tone zusammenzufließen.

Georg Capellen

MUSIKALIEN

247. **Oskar Kahl:** Trio für Violine, Violoncell und Klavier. op. 3. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 9.—.)

Dieses Klaviertrio verdient Beachtung; es ist nicht bloß gut gearbeitet, trefflich aufgebaut und dankbar zu spielen, sondern inhaltsreich, erfüllt von großzügigen Gedanken und schönen Melodieen. Der Komponist bekennt sich dankbar zu

Brahms, an dem er sich offenbar herangebildet hat; gelegentlich tritt dies sogar stark hervor. Wie aus einem Guß ist der kraftvoll-trotzige erste Satz aufgebaut, er bietet oft eigenartiges Empfinden und bringt rhythmisch manches Aparte. Das Adagio ist sehr stimmungsvoll, meist zart und duftig in der Melodik gehalten. Voller Leidenschaft braust das Scherzo dahin; in schönem Gegensatz bringt das sogenannte Trio weiche, warme Melodik. Kraftvoll ist auch das Finale, dessen Gesangsthema volksliedartigen Charakter trägt und sich dem Ohre einschmeichelt. Die Instrumente sind in diesem Trio geschickt ausgenutzt.

Wilhelm Altmann

248. **Arnold Hirtz:** Marschlied der Rheinländer 1914. Für Gesang mit Klavier. (Mk. —.50.) Für Männer- oder Jugendchor. (Mk. —.10 und —.05.) Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Lichterfelde.

Dieses ganze ziemlich gewöhnliche Gebilde des Dichterkomponisten ist wohl mehr als Bierulk gemeint denn als ernst zu nehmende Weise. Das geht schon aus der Randbemerkung hervor: Bei „schnaf, schnaf, schnaf" mit der entsprechenden Handbewegung des Schlagens auf den Rücken und bei „klatsch" auf den etwas tieferen Körperteil.

249. **Fr. Kriegeskotten:** „Wir Deutsche fürchten Gott." Für gemischten oder Schulchor. Verlag: Ebenda. (Mk. —.10 oder —.05.)

Dieses Stück muß man als gelungen ansprechen. Eine treffende, kräftige Melodie und ein überaus wirksamer Refrain schaffen ein sehr wirkungsvolles Ganzes.

250. **Carl Prost:** Reservistenlied 1914. Für Männerchor. Verlag: Ebenda. (Partitur Mk. —.60.)

Ein sehr nettes Marschlied mit charakteristischer Melodie, das in seinem Mollteil für wirksame Abwechslung sorgt. Es ist leicht auszuführen und kann den Chören, die so etwas suchen, empfohlen werden, zumal auch der Text von O. Crusius wirklich etwas zu sagen hat.

Emil Thilo

251. **Martin Frey:** Aus Deutschlands großer Zeit. Heft 3. Steingräber Verlag Leipzig. (Mk. 1.—.)

Dieses Heft enthält vier Kriegslieder, von denen das erste, „Reiters Abschied", etwas zu sehr auf den sentimentalen Ton gestimmt ist. Um so prächtiger in seiner rhythmischen Beweglichkeit und dem leichten Schweben seiner Melodie ist „Ulanenquartier". Auch „Aufbruch" ist eine frisch erfundene und echt empfundene Tonschöpfung, deren Vortrag allerdings durch den unablässigen Wechsel der Taktarten erschwert wird. Alles in allem aber ein Heft, dessen Inhalt dem begabten Tonsetzer sicherlich Freunde gewinnen wird.

252. **Gustav Lewin:** Drei Lieder. Verlag: Barth & Rebholz, Konstanz und Leipzig.

Zwei dieser Lieder, die von entschiedener Begabung zeugen, atmen auch in der Musik den zarten Naturzauber der duftigen Gedichte Trojans, mit jenem leisen Einschlag von Humor, der sie uns so lieb macht. Besonders „Königskerze" ist dem Tonsetzer gelungen, er hat da ein Liedchen von echter, naiver, zarter Romantik geschaffen. Die Stelle, welche das nächtliche Leuchten der Blume schildert, ist durch ihre rasche harmonische Umschaltung nach H-dur außerordentlich reizvoll, ebenso das den Elfentanz kennzeichnende Motiv in der hohen Diskantlage der Klavierstimme. Ruhiger, aber auch sehr eindrucksvoll ist „Der Wunderbaum"; hier erzielt der Tonsetzer mit sehr einfachen Mitteln wirklich tonmalerische Wirkungen auf Seite 3 und 4. Daß die Komposition „Fragefritze und Plappertasche" dem Tonsetzer nicht geglückt ist, kann nicht wundernehmen. Die gekünstelte, gespreizte, im tiefsten Grunde unkindliche Lustigkeit des Dehmelschen Gedichts kann keine Vertonung ausgleichen.

253. **Max Rohloff:** Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 16. Verlag: Drei Lilien, Berlin.

Das erste dieser in zwei Einzelheften vorliegenden Tonwerke, „Kriegschoral", schlägt mit Glück feierliche Töne an. Kraft und verhaltene Glut sichern dem Gesangsstück einen nicht gewöhnlichen Eindruck. In der Klavierstimme, die orchestral ausgesetzt ist, stört mich die Verwendung des Tremolos und der Brillenbässe gerade an Stellen, wo der Tonsetzer mit feineren Mitteln seine Kunst hätte zeigen sollen. Musikalisch wesentlich wertvoller erscheint mir das zweite Lied „Den Gefallenen". Hier offenbart sich eine starke Kunst des Ausdrucks, verbunden mit echten Gefühlswerten, die den Tonsetzer vor hohlem Pathos bewahren.

254. **Robert Haas:** Sieben Lieder für eine tiefe Stimme. Im Selbstverlag, Prag. (Mk. 3.—.)

Die Tatsache, daß der Verfasser dieses stattliche Heft im Selbstverlag hat erscheinen lassen, beweist mir wieder einmal, daß die Verhältnisse im Musikverlag nicht eben gesund sein können; denn sonst hätte sich von den vielen Verlegern, die eine Unzahl weit geringwertigerer Gesänge alljährlich auf den Markt bringen, doch wohl auch einer für diese Erzeugnisse eines echten Talents finden müssen. Der Tonsetzer ist einerseits ehrlich bemüht, jedes der von ihm gewählten Gedichte als ein Ganzes in seiner Gesamtstimmung zu erfassen, andererseits aber die Einzelheiten durch Tonmalerei wirksam herauszuheben. Da er teils in schöner melodischer Linie schreibt, teils aber die Singstimme auch deklamieren läßt, wenn er dem begleitenden Klavier Wesentliches anvertraut, so stehen seine Lieder in der Mitte zwischen dem alten und dem neuen Stil. „Im Nebel" erscheint mir als Stimmungsgemälde besonders glücklich, auch „Mittagszauber" verdient lobend hervorgehoben zu werden. „Es ist das selige Bangen" leidet unter dem ruhelosen Wechsel von $^4/_4$-, $^6/_4$- und $^5/_4$-Takt, dagegen ist „Auf grünem Rasen" ein sehr schönes, wohlgelungenes Lied.

255. **Robert Haas:** Gesänge für hohe Stimme und Klavier. Selbstverlag, Wien. (Mk. 5.—.)

Seltsam wie der Umschlag dieses Heftes, auf dessen gelbem Grund sich um den Baum der Erkenntnis mit der Schlange Adam und Eva und alle Tiere des Paradieses vereinen, sind die Texte von Josef Gregor. Sie sind keine Verse, sondern eine Art rhythmische Prosa, erfüllt von einer glühenden Phantasie, die sich oft recht

dunkler Worte bedient, so daß diese Texte zunächst am Ohr vorüberrauschen und man nur mit Mühe ihren Sinn errät, der dann leider niemals tief oder neu ist. Man wäre versucht, die Texte einfach bombastisch zu nennen, wenn nicht ein gewisser dichterischer Schwung trotz aller Absonderlichkeit unverkennbar wäre. Die Vertonung solcher Texte kann natürlich nicht auf einfache Art geschehen. Aber es spricht für die Begabung des Tonsetzers, daß seine Musik die verworrenen Texte oft entwirrt und unserem Empfinden nahebringt. Dies ist bei dem „Liebeslied" ebenso der Fall wie bei „Blühende Agave"; bei anderen färbt die Originalitätssucht des Textverfassers auf den Tonsetzer ab und verleitet ihn zu schwülstiger Schreibweise.

256. **Hermann Erler:** „Deutschland in Ewigkeit." Eigentum des Verfassers. (Mk. 1.50.)

Das Versemachen müßte dem Verfasser künftig untersagt werden, sein „Gedicht" kann nur Heiterkeit erregen, und das dürfte wohl „der Majestät des heiligen Deutschen Reiches", der das Gesamtwerk gewidmet ist, nicht entsprechen. Auch die Musik leistet künstlerisch einigermaßen ernsten Anforderungen nicht Genüge, obwohl sie etwas besser ist als der Text. Daß Erler am Schlusse das Schwertmotiv aus Wagners „Ring" erklingen läßt, wirkt geradezu befreiend. Alles in allem: Der Wunsch des Verfassers, dem Vaterlande seine Liebe zu beweisen, wäre besser erfüllt worden, wenn er die Druckkosten seiner Arbeit einem Kriegsunterstützungsschatz zugeführt hätte.

257. **Deutsche Lieder aus großer Zeit.** Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Jedes Heft Mk. —.50.)

Nicht weniger als 22 Hefte dieser Sammlung, in welcher die verschiedensten Tonsetzer bisher zu Worte kamen, liegen mir vor, und ich freue mich, nach eingehender Prüfung feststellen zu können, daß nichts Schlechtes oder Geschmackloses darunter ist. Allerdings auch nur wenig, was sich über den Durchschnitt erhebt. Auch in dieser Sammlung zeigt sich, daß die bisher fast unbeschränkte Herrschaft des durchkomponierten Liedes durch den Krieg erschüttert wurde, und daß das Strophenlied in seiner künstlerischen Bedeutung und inneren Notwendigkeit wieder erkannt wird. Aber mit Bedauern muß man aus all den Hunderten von zeitgenössischen Liedern erkennen, wie die knappe, ohrenfällige, aber dabei edle und in jeder Strophe dem Gedicht sich anpassende Melodie aus der künstlerischen Rüstkammer selbst derjenigen Tonsetzer verschwunden ist, die mit heißem Bemühen volkstümlich schreiben wollen. So finde ich z. B. „Das Lied vom Hindenburg" von Hermann Rohloff, von dem der Verlag auf den Rückseiten der anderen Hefte soviel Wesens macht, melodisch weder reizvoll noch charakteristisch noch edel, wie es dem Gegenstand entsprechen würde. Die Operettenweisen mit ihrer leierigen Melodik sind in ihrem Einflusse leider allzuoft erkennbar. Als die nach meinem Geschmack besten Stücke der Folge hebe ich hervor: „Sturmlied 1914" von Karl Zuschneid, „Soldatenabschied" von G. Walter Scharwenka, „Weltensturm" von Max Battke, „Weihgebet" von Franz Wagner, „Der Kronprinz" von Max Gulbins. Ein Vorzug der sämtlichen Stücke der Sammlung besteht darin, daß sie weder an den Sänger noch an den Begleiter große Anforderungen stellen.

258. **Hedwig Große:** „Aufs Grabkreuz." No. 3 der Sammlung „Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder". Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine gutgemeinte, in der Stimmung gut geglückte Arbeit, die man als Erzeugnis der großen, schweren Zeit gelten lassen kann, wenn ihr auch die zwingende Schlichtheit in Melodik und Ausdruck fehlt, die hier höchste künstlerische Wahrheit erfordern würde. Das Tonstück ist ein wahres Musterbeispiel für die Unzahl zeitgenössischer Kompositionen, aus denen trotz auffälliger harmonischer Härten, die offenbar etwas Besonderes sein sollen, das liebe Dilettantentum herausschaut.

259. **Hedwig Große:** „Kriegskindermarsch." Verlag: Ebenda. (Mk. —.60.)

Die Notwendigkeit, für unsere Kinder besondere Kriegsmärsche zu komponieren, vermag ich nicht einzusehen. Zum mindesten müßten sie besser sein als das vorliegende Tonstück, das schon textlich keinerlei Bedeutung hat und musikalisch kaum über den Kindergarten hinauskommt, obwohl die Verfasserin sich gelegentlich Absonderlichkeiten leistet, die, wie der Baßton cis in doppelter Oktave unter einem reinen D-dur Dreiklang, dem Kinderohr durchaus falsch klingen müssen.

260. **Ernst Rabich:** „Unseren Zweiundvierzigern." Kriegslied für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung. (Mk. —.60.) Verlag: Ebenda.

Eine geistreiche, höchst charakteristische und trotz ihrer Kürze auch des Humors nicht entbehrende Tondichtung, die gewiß von starker Wirkung sein dürfte, da ihre gelungene Tonmalerei und der rasche Wechsel der Stimmungen den gewünschten Eindruck nicht verfehlen wird.

261. **Hugo Kaun:** Fünf Frauenchöre a cappella. op. 98. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Bei dem oft empfundenen Mangel guter neuer Tonwerke für Frauenstimmen füllen die vorliegenden Arbeiten entschieden eine Lücke aus. Die Melodik ist, wie allenthalben bei Kaun, ansprechend und ohrenfällig, ohne von der edlen Linie abzuweichen. Die einzelnen Stimmen sind meist selbständig geführt und zu schönen harmonischen Wirkungen gesteigert. Schlägt das „Gebet" zarte, innige Töne an und erinnert in seiner Schreibweise an kirchliche Musik, so ist „Schöne Erde, wache auf" ein Naturgemälde von echter Poesie und, angesichts der im Frauenchor zu Gebote stehenden geringen Mittel, von staunenswerter Anschaulichkeit. Von ganz anderer Art, aber nicht minder schön in seiner starken, freudigen Empfindung ist das „Brautlied", während das „Schlummerlied" nicht über den Durchschnitt ähnlicher Kompositionen herausragt. Dagegen wird das Frühlingslied „Frohe Botschaft" sicherlich zündend einschlagen. Da die Gesänge nicht zu schwierig sind, aber doch einen strebsamen Frauenchor vor reizvolle Aufgaben stellen, so seien sie warm empfohlen. F. A. Geißler

KRITIK

OPER

BRESLAU: Die Spielzeit hat am 15. Mai wie alljährlich ihr Ende gefunden. Sie hätte angesichts des bis in die letzten Tage hinein unvermindert glänzenden Besuchs wohl verlängert werden können, leider verstand sich die städtische Behörde nicht dazu, dem Drängen der Mitglieder zu entsprechen. Dafür erlebten diese die Freude, daß ihnen die bei Kriegsbeginn aus Vorsicht angeordneten Gehaltsabzüge nahezu vollständig zurückvergütet wurden. Zuguterletzt gab es noch zwei interessante Neustudierungen: Verdis „Ernani“ (der hier seit 60 Jahren nicht gehört wurde) und Cornelius' „Barbier von Bagdad“. „Ernani“, ein Vorgänger des „Troubadour“, ähnelt diesem jüngeren Bruder fast zwillingsmäßig. Das Textbuch gibt dem berüchtigten „Troubadour“-Libretto an vollkommener Blödsinnigkeit nicht das mindeste nach, im Gegenteil, um die hilflose Leonore, die hier allerdings Elvira heißt, rauft sich außer Tenor und Bariton auch noch der Baß, wodurch die Vorgänge sich ungemein heftig verwickeln. Die „Ernani“-Partitur ist der späteren des „Troubadour“ an Feinheit der Mache überlegen, kommt ihr aber an Üppigkeit des melodischen Flusses nicht annähernd gleich. Als Milderungsgrund für die eigentlich recht zwecklose Ausgrabung, über der wichtigere Aufgaben vernachlässigt wurden, mag das Vorhandensein eines ausgezeichneten Quartetts für die Hauptrollen gelten: Frl. von Catopol, die Herren Hecker, Wittekopf, Hochheim nahmen sich unter der sehr Verdi gemäßen Führung Müller-Prems der für wohlhabende Stimmbesitzer recht dankbaren Gesangspartieen mit erfolgreichem Eifer an. Dem „Barbier von Bagdad“ entlockte Prüwers meisterliche Dirigentenkunst alle seine wonnesamen Schönheiten. Dem drolligen Titelhelden widmete Wilhelmi seine starke Fähigkeit für feinkomische Charakteristik. Sein in der Höhe ausgiebiger Baß entbehrt allerdings der dem pathetischen Schwätzer besonders wohl anstehenden „Grundgewalt“. Entzückend verkörperte Frl. Reinhardt die holde Margiana, während Hochheim bisweilen Mühe hatte, seinen immer wuchtiger werdenden Heldentenor auf die weichen Minnetöne Nureddins zu stimmen. Die Brünnhilde in „Walküre“ und „Götterdämmerung“ sang Frau Dopler aus Dortmund auf Anstellung. Die Dame zeigte eine gut ausgeglichene Sopranstimme und darstellerische Erfahrung, nicht aber den für diese Rollen erforderlichen großen Stil. Da wir aber im nächsten Winter nicht wieder ohne dramatische Sängerin haushalten wollen, so wurde Frau Dopler, die die bisherigen Anwärterinnen auf das Fach immerhin überragt, unserer Oper verpflichtet. So schloß der Kriegswinter des Stadttheaters, der an materiellen Erfolgen so unerwartet reich war, dagegen in der Formung des Spielplans fast alle künstlerischen Forderungen, die die Besonderheit der Zeit erheben hieß, unerfüllt ließ. Die Bevorzugung von „Tell“, „Jüdin“, „Ernani“, „Mignon“ usw. unterstrich mit besonderer Deutlichkeit die erstaunliche Tatsache, daß uns die Theaterleitung „Don Juan“, „Tristan und Isolde“, fast den ganzen Lortzing und Richard Strauß, daneben Hermann Goetz, Hugo Wolf, Hans Pfitzner und manchen anderen guten, deutschen Meister schuldig blieb. Dr. Erich Freund

ELBERFELD: Freudig und dankbar wurden des Rheinländers Engelbert Humperdinck „Königskinder“ begrüßt. Hans Knappertsbusch wußte das feine Gewebe der Partitur des sinnigen deutschen Werkes in großer Klarheit auszubreiten, und auch auf der Bühne herrschte Märchenpoesie in der trefflichen Darstellung der Gänsemagd (Elisabeth Imme), des Königssohnes (Richard Stieber), des Spielmanns (Willy Zilken) und der Hexe (Else Günzel-Bengell). Mit Wagners „Meistersingern“ schloß diese „Kriegs-Spielzeit“, die unsere Bühne unter dem Intendanten Artur von Gerlach auf bemerkenswerter künstlerischer Höhe zeigte und mit einem Spielplan, der, sich besonders an die klassischen Schöpfungen unserer großen deutschen Musiker haltend, fast ausnahmslos den Bedürfnissen der gegenwärtigen großen Zeit verständnisvoll angepaßt war. Ferdinand Schemensky

NEW YORK: Wenn jemand vor einem Jahre behauptet hätte, daß es dem hiesigen Metropolitan, von allen Opernhäusern der Welt, allein vergönnt sein würde, in der Saison 1914/15 alle seine Pläne auszuführen, so hätte man ihn als Tollhäusler betrachtet. Zwar konnte die russische Oper „Prinz Igor“, wegen verspäteter Ankunft des Materials, nicht aufgeführt werden; im übrigen aber war alles wie sonst. Bei Ausbruch des Krieges waren fast alle Mitglieder des Metropolitan in Europa zerstreut, jedoch gelang es Gatti-Casazza, sie sicher über Genua zurückzubringen. Im Falle Albert Reiß, dem unvergleichlichen „Nibelungen“-Mime, mußte diplomatische Hilfe in Anspruch genommen werden, um ihn von seiner neuen Beschäftigung als Steinklopfer in Frankreich zu erlösen. Zu den früher vorhandenen kamen noch einige neue Künstler, die besten davon aus Deutschland: Melanie Kurt und Johannes Sembach. Unter den Komponisten war Wagner wieder der Meistbegehrte; neun seiner Werke wurden 34 mal aufgeführt. Dann kamen Puccini mit vier Opern und 24 Aufführungen und Verdi mit 20 Aufführungen von vier Opern. Novitäten gab es nur zwei, beide Eintagsfliegen und beide italienisch: Leoni's „L'Oracolo“, eine Entführungs- und Mordgeschichte aus dem alten Chinesenviertel in San Francisco, und Giordano's „Madame Sans Gêne“, in der Amato als Napoleon auftritt und Geraldine Farrar als Waschfrau, die zur Gräfin wird. Im ganzen waren die Aufführungen nicht schlechter und nicht besser als im Vorjahre. Vielen Unwillen erregte aber die Abwesenheit Caruso's während der letzten zwei Monate; er ging nach Monte Carlo. Nächste Saison kommt die Reihe an Frl. Farrar: sie wird während der ersten drei Monate bei der Chicago-Oper sein und eine Konzerttournee absolvieren. Daß es einen guten Geschäftssinn beweist, die zwei Lieblinge des Publikums auf diese Weise den Abonnenten vorzuenthalten, kann nicht gerade behauptet werden. Die Situation ist geradezu unbegreiflich. Der Dirigent Toscanini hat Lust, wie es scheint, die einzige „Prima donna“ zu sein. Er hat Webers „Eury-

anthe" mit großem Erfolge neu einstudiert und wünscht jetzt, wie man glaubt, die „Nibelungen" und „Parsifal" zu dirigieren; deswegen verlieren wir Alfred Hertz, der als ausgezeichneter Wagner-Dirigent unbequem geworden ist. Von einzelnen Opern hatte „Carmen" mit Farrar (zum ersten Male) mit neun Aufführungen den besten Erfolg, nach sechs Jahren unbegreiflicher Vernachlässigung. H. T. Finck

ZÜRICH: In einer großen Anzahl von Opern wirkten in den letzten Monaten als Gäste des Stadttheaters mit: der Tenor Fritz Vogelstrom und der Bariton Max Kraus. Beiden Künstlern war ausnahmslos voller Erfolg beschieden. — Trotz der kritischen Zeit war das Theater durchschnittlich besser besucht als andere Jahre; die Leistungen des Orchesters und der Sänger waren durchaus anerkennenswert. — Nach 40jähriger Tätigkeit trat mit Ende der Saison Dr. Lothar Kempter, der Erste Kapellmeister, von seinem Amt zurück. Er hat sich in der langen Zeit seines Wirkens — vor allem durch die Aufführung der Werke Wagners — große Verdienste um unsere Bühne erworben.
Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BERLIN: Eine anmutige und geschmackvolle Liedersängerin, die eine schöne, warme Altstimme ihr eigen nennt, lernte ich in Margret zur Nieden kennen. Die junge Dame vereinigt in der Tat so viele Vorzüge in sich, daß kleine Mängel, die mit unterliefen und wohl doch nicht ausschließlich auf das Konto einer leichten Indisposition zu setzen waren, demgegenüber kaum ins Gewicht fallen. In erster Linie trägt sie mit ungemein großer Innigkeit vor, wahrt aber trotzdem stets die Grenzen des guten Geschmacks, so daß man fast allen ihren Vorträgen mit angenehmer Sicherheit folgen konnte. Unter einer Reihe von Liedern Georg Schumanns, die der Komponist selbst begleitete, waren ein paar treffliche, fein empfundene Volkslieder. Komponist wie Sängerin fanden reichen Beifall. — Rauschenden Applaus erntete in der Philharmonie der aus dem Felde auf Urlaub zurückgekehrte Walter Kirchhoff. Seinem herrlichen Material haben die Strapazen des Feldzugs bisher nichts anhaben können, auch hierin ist er zurzeit Sieger. In unverwüstlicher Frische und ehernem Glanz strahlte das schöne Material, zugleich aber nahm der Sänger des öfteren die Gelegenheit wahr, zu zeigen, daß auch seine Atemtechnik statt nachzulassen, eher noch gewachsen ist, und daß er auch von der Pflege seines schönen piano nichts eingebüßt hat. Gesanglich das Beste leistete er diesmal in Kleinigkeiten wie Beethovens „Bitten" und Liszts' „es muß ein Wunderbares sein". Stimmlich brillierte er natürlich mehr in den Wagnerschen Gesängen aus den Meistersingern, denen er als Zugabe noch die „Winterstürme" aus der Walküre folgen ließ. Die Schlußnummer seines Programms geriet bezüglich der absoluten Feinheit des Geschmacks etwas ins Wanken, da er ein paar Lieder brachte, die man in solchem Rahmen lieber nicht gehört hätte.
Emil Liepe

ELBERFELD: Der „Passion" des deutschen Volkes galten diesmal die Töne der Bachschen „Matthäuspassion", die unter Leitung von Hans Haym auch diesmal eine würdige Wiedergabe fand und nachhaltige Eindrücke hinterließ. Der durch den Barmer Singverein verstärkte Chor (Elberfelder Gesangverein und Lehrer-Gesangverein) und das Orchester erschöpften an ihrem Teile den starken Stimmungsgehalt des Werkes. Als Solisten boten Anna Kaempfert, Maria Philippi, Heinrich Wormsbächer, Paul Boeser über jedes Lob erhabene Leistungen. Die Orgel meisterte Ewald Flockenhaus. Das von letzterem veranstaltete übliche Karfreitags-Orgelkonzert war durch die Mitwirkung des Städtischen Orchesters und der Solisten Erich Hunold (Heldenbariton), Heinrich Bornemann (Violine), Max Ohmann (Cello) besonders bemerkenswert. Auch bei dem dritten und letzten Kammermusik-Abend des Rheinischen Streichquartetts war das Zusammenwirken dieser Streichervereinigung in Schumann op. 41 und Brahms op. 51 No. 2 ein erfreulich einheitliches. Als auf deutschem Boden entstandene und hier stets besonders gepflegte Kunst ist die Kammermusik innerhalb der großen weltgeschichtlichen Ereignisse unserer Tage so recht am Platze und lehrt uns, daß das deutsche Volk aus eigener Kraft auch das zu schaffen vermag, dessen es zu seinem musikalischen Leben bedarf.
Ferdinand Schemensky

FREIBURG i. Br.: Das Städtische Orchester gab unter Kapellmeister Starkes Leitung im Juli (1914) drei schwach besuchte populäre Symphoniekonzerte, in denen unter Mitwirkung der Pianistin Alice Krüger aus Karlsruhe, die Beethovens G-dur Konzert spielte, und der einheimischen Altistin Margarete Gaede, die Lieder von Strauß sang, Werke von Gluck, Beethoven, Volkmann, Bruch, Dvořák und Richard Strauß zur Wiedergabe gelangten. — In den diesmal stattgefundenen acht Winter-Abonnementskonzerten sind neben Werken von Bach, Haydn, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Cherubini und Weber die Aufführungen von sechs Beethovenschen Symphonieen (3. bis 8.), Mozarts Jupitersymphonie und No. 6 und 40, sowie die Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner und Schillings' „Hexenlied" bemerkenswert und als besonders erfolgreich zu erwähnen. Die Leitung dieser sämtlichen Konzerte, in denen sich die hiesigen Bühnenmitglieder, die Herren Jung, Moog, Graf, de Vogt und die Damen Hjorth, Paula Weber und Autenrieth, ferner Konzertmeister Kleitz, Kapellmeister Fritz Berend und die einheimischen Sängerinnen Toni Starke und Milly Zaschka durch solistische Leistungen hervorragend beteiligten, lag abwechselnd in Händen der beiden städtischen Kapellmeister Starke und von Klenau. — In den ersten Maitagen konzertierte an drei Abenden des 7. Kammermusikfestes das Stuttgarter Wendling-Quartett, dem sich Mitglieder des dortigen Hoforchesters angeschlossen hatten, mit außerordentlichem Erfolge; aus der Fülle der glänzenden Darbietungen sei Regers Suite F-dur, op. 93, ein Oktett in A-dur, op. 3 von Johan Svendsen und Mendelssohns E-dur Oktett, op. 20 namentlich hervorgehoben. — Die Mehrzahl der übrigen musikalischen Veranstaltungen

galt, wie auch das letzte der Abonnementskonzerte, dem Besten der Kriegsfürsorge. Der Chorverein brachte, außer einem Liederabend, eine wohlgelungene Wiederholung des „Deutschen Requiems" von Brahms zur Aufführung, und die Concordia, die im Juni ihr 60. Stiftungsfest feierte, erfreute in den Szenen aus Bruchs „Frithjof", Chören von Brahms, Fritz Volbach und in einem wirkungsvollen Stimmungsbild heimatlichen Kolorits aus den letzten Herbsttagen „Schwarzwaldkonzert" für Baßsolo, Männer- und Knabenchor von Heinrich Zöllner durch die Frische der Stimmen und die Gediegenheit des Vortrages; bedauerlicherweise verlegt der Dirigent dieser beiden Vereinigungen Prof. Karl Beines seinen Wirkungskreis mit Ablauf dieser Saison nach Berlin. Vorzügliches leistete auch der Männergesangverein unter Leitung August Binders. — An den Solistenabenden fanden Rudolf Jung und Heinrich Hensel mit ihren prächtigen Tenorstimmen, die Sängerinnen Lili Hungar, Ella Becht, Hanna Brenner und besonders die Violinvirtuosen Josef Szigeti und Anna Hegner, sowie der Münsterorganist Adolf Hamm aus Basel enthusiastischen Beifall. Carl Kietzmann

HAGEN i. W.: Obgleich mit Beginn des Krieges in Hagen keinerlei Neigung zu künstlerischen, musikalischen wie theatralischen Unternehmungen vorhanden schien, das Städtische Schauspielhaus auf Beschluß der Stadtverordneten seine Pforten gar nicht öffnete, erlebten wir doch in bescheidenerem Maße und Umfange manch einen anregenden, ja hervorragenden Konzert- und Theaterabend. Daß vaterländische Interessen hierbei sehr oft maßgebend waren, versteht sich von selbst; immerhin konnten von den üblichen großen Konzertgesellschafts-Abenden drei große Chorkonzerte stattfinden, während die sechs Städtischen Symphoniekonzerte allerdings gänzlich unterbleiben mußten, zumal Hofkapellmeister Robert Laugs seine Haupttätigkeit bekanntlich nach Kassel verlegt hat. Der erste Abend der Konzertgesellschaft brachte zunächst das „Schicksalslied" von Brahms, hiernach die Alt-Rhapsodie desselben Meisters, deren Gesangssolo Martha Stapelfeld mit reinem Wohllaut erfüllte. Der Männerchor des Städtischen Gesangvereins gab hier den geforderten, die Wertherstimmung des Tonstückes tragenden, weichen Untergrund. Sehr eindringlich wirkte der geistvolle, rhythmisch äußerst charakteristische „Chor der Toten" des jung verstorbenen Karl Neff nach dem gedankenvollen Gedichte C. F. Meyers. Einige Gesangssoli von Frl. Stapelfeld und Händels „Halleluja", vom Chor machtvoll ausgeführt, beschlossen den Abend. Wenig Freunde fand Ernst H. Seyffardts vaterländische Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit", die durch musikalische Verherrlichung der Ereignisse der Jahre 1870/71 jetzt wieder zeitgemäß ist. Das Werk entstammt der Feder eines guten, kenntnisreichen Tonsetzers, bringt manchen annehmbaren Gedanken, entbehrt aber letzten Endes doch jeder Eigenart und streift allzu hart die Grenzen der Trivialität. Das 3. Konzert brachte Brahms' Deutsches Requiem. Obgleich der Chor in den Männerstimmen bereits stark dezimiert schien, auch das Orchester durch Einberufungen offenbar geschwächt war, labte sich doch Ohr und Herz an den Klängen dieser reinstem und edelstem Menschentum entsprossenen Schöpfung. Kammersänger Wuzél (Kassel), der bereits vorher mit warmem Ausdruck die ernsten Gesänge geboten hatte, übernahm mit schönem Gelingen das Baritonsolo. An Orchesterwerken gab es in diesen Konzerten Brahms' e-moll Symphonie, Liszts „Tasso", Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre und den „Eroica"-Trauermarsch, alles von Robert Laugs tiefdringend und eindrucksmächtig interpretiert. — Mehrere, künstlerisch besonders gehaltvolle Veranstaltungen entsprangen der Initiative unseres neuen, äußerst rührigen Theaterintendanten Franz Ludwig. Zunächst fand Ludwig Wüllner in seiner Doppeleigenschaft als singender Rezitator oder rezitierender Sänger eine rückhaltlos begeisterte Zuhörerschaft; mochte auch bei dem Sänger inzwischen der Sieg des Geistes über die Materie weitere Fortschritte gemacht haben, der Rezitator Goethescher Gedankenlyrik schlug alles in Bann mit seiner tiefbohrenden, sprachlichen Ausdeutung. Laugs gab diesem Abend durch die c-moll Symphonie und das Siegfried-Idyll einen durchaus würdigen Rahmen. Ein Erlebnis, das alle Unruhe und Unrast der Kriegszeit für ein paar Stunden vergessen machte, war ein gleichfalls durch Intendant Ludwig eingerichteter Wagner-Abend großen Stils. Lilly Hafgren-Waag und Heinrich Hensel spendeten einige der schönsten Opernbruchstücke, Laugs mit dem verstärkten Orchester mehrere Orchesterwerke, so daß dieses Konzert ganz seltene, für viele unvergeßliche Eindrücke im Gefolge hatte. Auf Einladung der Intendanz hielt der Unterzeichnete im Städtischen Schauspielhaus einen Vortrag, in dem er sich über „Richard Wagner als deutscher Künstler" verbreitete und eine kurze Erläuterung der zum Vortrag gelangenden Werke gab. — Eine Reihe weiterer Konzert-Abende trug vaterländisches Gepräge. In der Hauptsache beteiligten sich der hiesige Lehrer-Gesangverein und jüngere, einheimische Kunstkräfte, zum Teil Damen der Gesellschaft. Der genannte Männerchor sang u. a. Wohlgemuths kraftvollen „Bismarck", ferner Chöre a cappella in volkstümlicher Art. Der Westfälische Provinzial-Sängerbund zeichnete hier als Veranstalter, die Herren Laugs und Dr. Nießen (Münster) teilten sich in die Leitung. Solistisch wirkten der Baritonist Liszewsky (Köln) und der talentvolle Geiger August Seidemann (Hagen). Eine hochbegabte, rassige Klavierspielerin mit allermodernstem technischen Rüstzeug und starker Musikalität, Wilma Sanvageol (Hagen), trat bei dieser Gelegenheit mit überraschendem Erfolge vor die Öffentlichkeit.

Martin Friedland

KONSTANZ: Das musikalische Leben dieses Winters stand im Zeichen der Wohltätigkeit. Den Reigen eröffnete Musikdirektor Karl Bienert mit einem Konzert, in dem u. a. Felix Fleischer mit prächtiger Stimme die Ansprache Hans Sachs' und Lieder von Strauß und Hugo Wolf sang, und Bienert selbst mit der ausgezeichneten Wiedergabe Mozartscher Klavierwerke erfreute. — Es folgten zwei Kammermusik-Abende. Im ersten hörten wir

Frl. Eugster (Zürich) mit schöner Altstimme Lieder von Brahms und Schubert sowie die Arie aus der Pfingstkantate von Bach singen. Konzertmeister Zoll und Musikdirektor Bienert spielten die F-dur Sonate von Grieg und die Kreutzer-Sonate von Beethoven, künstlerisch reife Gaben, die reichen Beifall fanden. Das 2. Konzert brachte Lieder von Wolf, Thuille und Strauß und die „Brautlieder" von Cornelius, die von Annette Bienert-Boserup mit wohlgeschulter Stimme vortrefflich gesungen wurden. Bienert führte in feinfühligster Art die Begleitung der Lieder aus und gab der Sonate op. 110 von Beethoven eine ergreifende poesievolle Wiedergabe. — Im Stadttheater fand ein größeres Wohltätigkeitskonzert statt, bei dem Stadt- und Militärkapelle unter der Leitung von Bienert mit gutem Gelingen zusammen wirkten. Das Orchester begleitete zwei Arien (Ah! Perfido und Il Re pastore), mit denen uns Frau Bienert-Boserup erfreute, und das Violinkonzert A-dur von Mozart, von Konzertmeister Zoll gespielt. Die vereinigten Männerchöre Konstanz sangen zwei Lieder sowie ein für Chor und Orchester komponiertes Gebet (Text von Körner) von Bienert, das wohlverdienten Beifall fand. — Auch die Bismarck-Feier Ende März fand ihren musikalischen Rahmen, um den sich das Ehepaar Bienert verdient machte. — Einen wertvollen Genuß bot das Konzert Bosetti-Szigeti (am Klavier Hans Jelmoli). Das reichhaltige Programm fand eine so ausgezeichnete Wiedergabe, daß das Publikum mit Recht entzückt war. — Als Wagnis im gewissen Sinn stellte sich der Liederabend einer jungen Konstanzer Sängerin Friedel Bosch dar. Frl. Bosch, die Besitzerin einer schönen Altstimme, ließ besonders im „Nußbaum" von Schumann viel Gutes für die Zukunft erhoffen. — In einem Wagner-Abend sang Max Kraus Bruchstücke aus den Musikdramen und Alexander Dillmann spielte in bekannter hinreißender Art seine Wagner-Partituren. — Es wehten schon Mailüfte, als der „Bodan" zu seinem großen Wohltätigkeitskonzert einlud. In jetziger Zeit in einer kleineren Stadt ein Chorwerk angemessen aufzuführen, ist ein schwieriges Unternehmen. Doch es gelang: Glucks „Orpheus" in Konzertbearbeitung fand eine ausgezeichnete Wiedergabe. Karl Bienert hatte nach Überwindung der verschiedensten Hindernisse für eine gute Besetzung der Solopartieen sowie des Chores und Orchesters gesorgt. Minna Weidele (Zürich) sang einen tief ergreifenden Orpheus. Frau Bienert-Boserup lieh der Euridice ihre reichen Stimmittel. Als Amor trat eine junge Münchnerin zum erstenmal an die Öffentlichkeit: Frl. Karl entzückte durch ihre frische Stimme und ihren anmutigen Vortrag. Bei der Wiederholung des Konzertes sang Frl. Eugster (Zürich) den Orpheus. M. von Schwartz

LÜBECK: In den acht üblichen Symphoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde stand wiederum Wilhelm Furtwängler an der Spitze unseres Orchesters. Leider hat uns der ausgezeichnete Dirigent, an dessen Namen sich unauslöschliche Erinnerungen an musikalische Großtaten knüpfen, mit Schluß des Winters verlassen, um einem Rufe nach Mannheim zu folgen. Da der zu seinem Nachfolger ausersehene Dirigent nicht die musikalischen Qualitäten aufwies, die wir nach Abendroth und Furtwängler beanspruchen zu können glauben, entschloß sich der Vorstand zu einem Provisorium, um nach beendetem Kriege auch den jetzt im Felde stehenden jungen Musikern die Bewerbung zu ermöglichen. Für den Winter 1915/16 hat die Leitung der Symphoniekonzerte und des Philharmonischen Chors der nach Lübeck übersiedelnde Hofkapellmeister Dr. Georg Göhler übernommen; die volkstümlichen Konzerte wird der bis zum Kriege in Riga tätig gewesene Musikdirektor Karl Waack dirigieren. Diese Lösung der für unser ganzes Musikleben überaus wichtigen Frage hat auch in den breitesten Schichten unserer musikliebenden Bevölkerung volles Einverständnis gefunden. Daß Wilhelm Furtwängler sich in den Programmen seiner Konzerte ausschließlich an deutsche und österreichische Musik hielt, war verständlich. Wir haben auch nichts dadurch entbehrt, daß wir fremdländische Musik nicht hörten. Als einzige Novität brachten die Programme Max Regers „Vaterländische Ouvertüre", die großen Erfolg hatte. Nur an seine Nachhaltigkeit vermag man nicht zu glauben. Lebhaften Beifall fand das a-moll Konzert von Bach für Klavier, Violine und Flöte mit Streichorchester, das hier noch unbekannt war. Im übrigen bestritten vornehmlich Beethoven (Dritte und Achte Symphonie und Tripelkonzert mit Furtwängler, Szanto und Corbach), Schubert (C-dur Symphonie), Bruckner (Romantische), Brahms (Erste und Dritte Symphonie), Mendelssohn (Schottische), Wagner (Faust-Ouvertüre) und Strauß (Tod und Verklärung) die Abende. Dem Andenken an Goldmark war die „Sakuntala"-Ouvertüre gewidmet. Solisten waren unser ausgezeichneter Konzertmeister Jani Szanto (Brahms- und Dvořák-Konzert), die Hamburger Pianistin Ilse Fromm (Schumann-Konzert) und Lula Mysz-Gmeiner, die als Neuheit einige Mahler-Lieder mit Orchester sang, von denen allerdings nur „Des Antonius von Padua Fischpredigt" lebhafteres Interesse erweckte. — Der Philharmonische Chor konzertierte nur am Karfreitag, an dem unter Furtwänglers Leitung Bachs „Matthäuspassion" in wundervoller Weise gesungen wurde. Solisten waren Emil Pinks, Oskar Seelig (Christus), Lotte Leonard, Gertrud Meisner und Spilcker, letztere beiden Kräfte unseres Stadttheaters. — Organist Karl Lichtwark von St. Marien veranstaltete mit seiner Vereinigung für kirchlichen Chorgesang eine Reihe sehr stark besuchter volkstümlicher Kirchenkonzerte, die Lübecker Kammermusik-Vereinigung der Herren Musikdirektor Hofmeier-Eutin, Konzertmeister Szanto und Corbach zwei Abende. — Die Einzelkonzerte standen fast ausschließlich im Zeichen der Wohltätigkeit. Wir hörten Hermann Gura, Willy Burmester mit Emeric Kris, die Stuttgarter Kammersängerin Emma Tester, die jetzt in Lübeck ansässigen Ida Sothmann (Klavier) und Erica Besserer (Violine), den Cellisten Deckert und Marie Götze, die Straußsche Lieder vollendet schön sang. Den Punkt hinter die diesjährige Konzertsaison setzte der Berliner Domchor, der aus Blüten alter und moderner Kirchenmusik einen der schönsten Kränze geflochten hatte. J. Hennings

MÜNSTER i. W.: Die Aufregung der ersten Kriegsmonate machte ein ruhiges Versenken in die Kunst fast unmöglich. Das Orchester, das für die Vereinskonzerte von der verstärkten Kapelle des 13. Infanterie-Regiments gestellt wird, fehlte, und so kam erst am 6. Dezember ein Konzert des Musikvereins für die Kriegshilfe zustande. Hierzu war ein Ersatzorchester aus ehemaligen Mitgliedern der Kapelle und anderen Kräften zusammengestellt. Frau Cahnbley-Hinken sang einige Lieder unseres Musikvereinsdirigenten Dr. W. Nießen, die von frischer Erfindung zeugten. Die weiterhin vorgetragenen Volkslieder sang mir die Künstlerin, deren Stärke auf dem Gebiet des Kunstgesangs liegt, nicht zu Dank. Der Chor des Musikvereins stand in der Hymne „An die Musik“ von J. O. Grimm, wie auch in „Nänie“ von Brahms auf gewohnter Höhe. Im Gebet des Königs Heinrich aus „Lohengrin“ ragte unter einheimischen Kräften der angehende Sänger Karl Kömper besonders hervor. Das Orchester brachte Beethovens Fünfte verhältnismäßig gut zur Aufführung. In der zweiten Hälfte des Winters fanden vier Vereinskonzerte statt, von denen das 1. Haydns Militärsymphonie und den Kaisermarsch von Wagner brachte. Elly Ney-van Hoogstraten spielte mit glänzender Technik und musikalischer Vertiefung das Klavierkonzert in Es von Beethoven. Mit Mendelssohns „Elias“ wurde das 2. Konzert bestritten. Die Solisten Käthe Hörder, Lili Schrey und Raatz-Brockmann wirkten erfolgreich mit, während der Tenorist Papsdorf sich zunächst eine vornehmere und schulgerechtere Art des Singens aneignen muß, bevor er solche Aufgaben übernimmt. Sehr befriedigend waren die Chorleistungen, auch das Orchester entsprach allen Anforderungen, die man an ein solches Werk zu stellen gewohnt ist. Den dritten Abend füllte das Klingler-Quartett mit Werken von Beethoven, Haydn und Brahms. Trotz der Neubesetzung von zweiter Violine und Violoncell standen die Leistungen dieser Vereinigung auf gleicher künstlerischer Höhe wie vordem. Das 4. Konzert brachte statt des sonst üblichen Oratoriums ein gemischtes Programm. Die kleineren Chornummern „Laudate Dominum“ von Mozart und „Apotheose des Hans Sachs“ gelangen recht gut. Elfriede Goette ersang sich wieder einen großen Erfolg mit der Arie „Auf starkem Fittige“ aus Haydns „Schöpfung“. Paula Weinbaum offenbarte sich in Liedern von Wendland, Brahms und Wolf als eine hochbegabte Sängerin, die über einen klangschönen Alt verfügt. Georg A. Walter ist zweifellos ein musikalischer Tenorist, aber er muß eine für sein lyrisches Organ günstige Auswahl zu treffen wissen. In Gesängen von Wolf und Loewe bewies Raatz-Brockmann aufs neue seine große Meisterschaft auf dem Gebiet des Gesangs. Eine feinsinnige Wiedergabe erlebten einige Quartette von Brahms durch die vier Solisten. Schuberts Unvollendete und Webers Freischütz-Ouvertüre waren anerkennenswerte Gaben des neu gebildeten Orchesters. In einem Sonderkonzert des Musikvereins trat der Schloßchor vom Berliner Königlichen Hof- und Domchor unter Prof. Rüdels Leitung in der Erlöserkircke auf. Die gesanglichen Leistungen waren durchweg hervorragend. Abgesehen von Wolfs „Resignation“ war die Reinheit überall einwandfrei, besonders in dem „Ave Maria“ von Gernsheim; auch die Einheit im Zusammenwirken war mustergültig. Als sehr begabter Orgelvirtuose erwies sich Heinrich Krampe von hier in Bachs Präludium und Fuge in e-moll. Auch in anderen Kirchenkonzerten, die während der Kriegszeit hier wiederholt abgehalten wurden, hat er sich als bedeutender Spieler in klassischen und modernen Orgelwerken gezeigt. Schreiber dieser Zeilen hat als Geiger oft mit Heinrich Krampe zusammen gewirkt; beide durften sich stets einer äußerst günstigen Beurteilung in der hiesigen Presse erfreuen.

Ernst Brüggemann

NEW YORK: Mehr als zweihundert Sänger und Sängerinnen und Instrumentalisten ließen sich hier in der Saison 1914/15 in den Konzertsälen hören. Viele davon, Amerikaner sowohl als Europäer, wären unter normalen Umständen drüben geblieben. Sie hofften hier zu verdienen, was dort unmöglich war; die meisten aber wurden enttäuscht, weil unter den uns besuchenden Künstlern so viele erstklassige waren, daß für die anderen wenig übrigblieb. Die Großen hatten keinen Grund sich zu beklagen; die meisten hatten volle Häuser, obgleich sie ein halbes — manche auch ein ganzes — Dutzend Recitals in New York gaben. Unter diesen Glücklichen sind zu erwähnen: Julia Culp, Alma Gluck, John McCormack, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Clara und Ossip Gabrilowitsch, Elena Gerhardt, Leonard Borwick, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Percy Grainger, Josef Hofmann, Pablo Casals, Fritz Kreisler, Efrem Zimbalist. Arrigo Serato spielte zum ersten Male und mit vielem Erfolge. Natürlich war der Löwe der Saison Kreisler, dessen wundervolle Kunst nicht im mindesten beeinträchtigt wurde durch seine Erlebnisse während der Schlacht von Lemberg, die er in einem soeben erschienenen Büchlein unter dem Titel „Four Weeks in the Trenches“ ebenso bescheiden wie lebendig beschrieben hat. Besonders interessant sind die Seiten, auf denen er erzählt, wie sein musikalisch geschärftes Ohr es ihm ermöglichte, der Artillerie wichtige Winke in bezug auf russische Geschütze zu geben. Entschieden sensationell war auch der Erfolg von Grieg's Schüler Percy Grainger, sowohl als Komponist wie als Pianist. — Die Konzerte des uns fünfmal besuchenden Bostoner Orchesters waren, wie immer, ausverkauft, und auch unser Philharmonisches und das New Yorker Symphonie-Orchester litten nicht infolge des Kriegs, sondern hatten beide bessere Erfolge als je zuvor. Stransky ist auf weitere drei Jahre zum Dirigenten der Philharmoniker gewählt worden. Im ganzen hatten wir wenigstens 125 Orchesterkonzerte. In den Programmen ragte die deutsche Musik, wie immer, weit über alles andere hervor; die Philharmoniker z. B. spielten Werke von 17 Deutschen, 8 Franzosen, 6 Amerikanern, 4 Russen usw. Wichtige Novitäten gab es nicht. Scriabin's Versuch, in seinem „Prometheus“ vielfarbiges Licht mit der Musik zu assoziieren, ergab mehr Erstaunen als Genuß.

H. T. Finck

OSNABRÜCK: Der Krieg hat dem hiesigen musikalischen Leben in diesem Winter einen erheblichen Abbruch getan. Musikverein und Lehrergesangverein mußten beim Ausbruch des Krieges die bereits aufgestellten, vielversprechenden Konzertprogramme aufgeben; denn es fehlte hier und da: Orchestermitglieder und Männerstimmen standen im Felde, die Konzertsäle waren zu Lazaretten eingerichtet, auch war die nötige Gesangeslust anfangs bei vielen nicht vorhanden. Der Wiederbeginn des Theaters war bis in den Oktober hinein zweifelhaft. Jedoch im Interesse des engagierten Künstlerpersonals verfügte schließlich die Stadtverwaltung die Eröffnung des Theaters. Neben vaterländischen Stücken, Schau- und Lustspielen gab es noch Bunte Abende. Opern konnten nicht gegeben werden, da das Orchester fehlte. Nach Bildung einer neuen Kapelle gab es leider viel Operettengeklingel, aber nur wenige und zwar leichtere Opernaufführungen bot die Spielzeit, die sich bis nach Mitte April hin ausdehnte. — Unser Musikverein, dessen Chor sich durch Aushilfe anderer Vereinskräfte verstärkte, brachte es durch das eifrige Bemühen seines Dirigenten Karl Hasse zu zwei größeren Konzerten zum Besten der Kriegshilfe. Da beide Konzerte in der Kirche stattfanden, zeigten auch die Programme kirchlichen Charakter. Im ersten kamen unter Orgel- und Orchesterbegleitung zur Aufführung: Nicodés „Deutsches Gebet“ und Händels „Halleluja“, ohne Begleitung die achtstimmigen zweichörigen Werke von Mendelssohn (Psalm 43) und Brahms (op. 109 No. 3) eindrucksvoll zum Vortrag. Außerdem erfreute Hedwig Rode durch ihren jugendfrischen, herrlichen Alt mit verschiedenen Liedern. Das 2. Konzert war den gefallenen Helden gewidmet und brachte Brahms' „Deutsches Requiem“ mit Wolfgang Rosenthal und Ilse Helling-Rosenthal als Solisten. Dank dem begeisternden Streben und Arbeiten Karl Hasses war die Aufführung dieses Werkes eine vorzügliche. — Im Dienst der Kriegshilfe standen ferner zwei Kirchenkonzerte des geschätzten Organisten Rudolf Prenzler an St. Katharinen, die neben herrlichen Orgelsoli von Bach und Brahms wertvolle Chöre und Sologesangvorträge boten. — Auch Karl und Aline Hasse dienten im Verein mit dem Geiger Luboviski, dem Cellisten Paul Rittner u. a. in kleineren Konzerten diesem Zwecke. — Zwei feststehende Kirchenkonzerte des Königlichen Musikdirektors Paul Oeser an St. Marien sind die am Totensonntag und Karfreitag, in denen sich der Konzertgeber stets als hervorragender Orgelmeister zeigt und neben seinem kleinen, aber gut geschulten Kirchenchor auch verschiedene Solisten (Gesang und Cello) zu Wort kommen ließ. Heinrich Hoffmeister

PFORZHEIM: Unserem Musikleben gab der Krieg wie überall das Gepräge. Das Theater öffnete seine Pforten gleich gar nicht. Der städtische Saalbau, unser größter Konzertraum, ist Reservelazarett. Handel und Wandel liegt hier in der Zentrale der Schmuckwarenindustrie und eines weltumspannenden Handels mehr danieder wie irgendwo anders. Zwei neue Säle im Lutherhaus und im Melanchthonhaus bedeuten einen erfreulichen Gewinn, und dort war auch der Schauplatz unseres Konzertwinters, soweit nicht die evangelische Stadtkirche dafür in Betracht kam. Der Musikverein, der sonst an führender Stelle steht, hatte alle acht geplanten Konzerte abgesagt. Theodor Röhmeyer aber bescherte uns vier fesselnde Abende. Zwei von ihnen machten uns in der Hauptsache mit Kriegs- und Soldatenliedern von Röhmeyer bekannt, die einen ausdrucksvollen Niederschlag unserer Zeitstimmung darstellen. Der künstlerisch ergiebigste Abend war der dritte, wo das treffliche Cellospiel von Georg Wille und die hochstehende Gesangskunst von Henny Arlo-Schlesinger Stunden wirklicher Erbauung boten. Viel Gutes brachte auch der vierte Abend mit Vorträgen der Bläservereinigung der Karlsruher Hofkapelle und Liedgaben von Liesel Pfeifer. Albert Fauth erntete bei seinen drei Konzerten, besonders im Bunde mit den Stuttgarter Künstlern Karl Wendling, Neeter und Michaelis aufrichtigen Dank. Im 2. Konzert bestritten Emil Weimershaus und Paul Trautwetter das Programm, das aus Trios von Beethoven, Schumann und Dvořák sich zusammensetzte. Liedergaben steuerten mit gutem Erfolg Ella Hartmann und Therese Müller-Reichel bei. Eine Enttäuschung brachte uns der früher hier lebhaft gefeierte Tenorist Ludwig Heß. Ein Konzert von hervorragender Bedeutung gab Ludwig Kühn, unser trefflicher einheimischer Pianist. Bei zwei Konzerten in der Stadtkirche wirkte der Instrumentalverein (A. W. Baal) und der evangelische Kirchenchor (A. Fauth) zusammen und machten besonders mit Bachschen Kantaten und Händels „Halleluja“ guten Eindruck. Der gemischte Chor des Männergesangvereins (A. Fauth) veranstaltete eine wohlgelungene, gut vorbereitete Aufführung von Händels zeitgemäßestem Kampforatorium „Judas Makkabäus“ in der stilvollen und wirksam sich steigernden Neubearbeitung von Hermann Stephani. Als Solisten hatten Hildegard Schumacher-Großkopf und Max Büttner gute Erfolge, während Anton Kohmann nicht in allen Teilen befriedigte. Den Orchesterpart führte die Karlsruher Hofkapelle durch. Die Tätigkeit unserer sonst so leistungsfähigen Männerchöre ist natürlich lahmgelegt, nur der aus Angehörigen von 16 Vereinen sich zusammensetzende Kriegsmännerchor (Ernst Götze) bewährt sich als leistungsfähiger Vokalkörper bei musikalischen Veranstaltungen zugunsten der Kriegsfürsorge. Ernst Götze

ROSTOCK: Das Stadttheater blieb im Winter 1914/15 geschlossen; auch die sonst regelmäßigen Konzertveranstaltungen fielen aus. Alles war dem Zufall anheimgestellt. Der Tatkraft des Städtischen Musikdirektors Heinrich Schulz haben wir es zu danken, daß trotzdem mehrere treffliche Konzerte stattfanden. Die Lücken des Rostocker Stadtorchesters wurden durch Mitglieder des Schweriner Hoforchesters ergänzt. So war es möglich, neben Symphoniekonzerten, in denen Werke von Beethoven und Wagner obenan standen, eine wohlgelungene Aufführung von Bachs „Johannespassion“ darzubieten. In einem besonderen Bach-Konzert wurde von Elsa Walter-Haas das a-moll Konzert für Cembalo gespielt. George Walter

sang mit feiner Künstlerschaft die vier geistlichen Lieder, die Sterbeglockenarien und die Freudenlieder. Das Orchester trug das 6. Brandenburgische Konzert vor. Ein Brahms-Abend bot die Vierte Symphonie, Lieder, von der Schweriner Kammersängerin Paula Ucko-Hüsgen stimmungsvoll gesungen, das Klavierkonzert in d-moll, von Walter Petzet mit tiefem Verständnis und ausgezeichneter Technik gespielt. Ein Wagner-Abend unter Kapellmeister Klausner brachte Stücke aus „Holländer", „Meistersingern", „Walküre" und „Götterdämmerung"; die Gesänge wurden von Ottilie Schott und Hans Mohwinkel von der Schweriner Hofoper vorgetragen. Die Kammersänger Gröbke und Mohwinkel aus Schwerin, Frau Ucko (Schwerin) und Emmy Zimmermann von der Charlottenburger Oper wirkten in verschiedenen Vaterländischen Konzerten mit. Egon Petri spielte Beethovens c-moll Konzert mit wundervollem Ausdruck; ebenso großen Beifall errang Gustav Havemann in einem Beethoven-Abend mit dem D-dur Violinkonzert. Acht Herren vom Berliner Domchor sangen vollendet schön ein reichhaltiges geistliches Programm, das von Bach bis zu Becker und Klughardt führte. Einen erlesenen Genuß verschaffte uns ein Balladen-Abend von Hermann Gura (am Klavier Alfred Simon); das Programm war den Zeitverhältnissen ausgezeichnet angepaßt: „Prinz Eugen" und „Fridericus Rex" machten den Beschluß. Unter den weniger bekannten Stücken, die Gura sich hervorgesucht hatte, wirkte Rückerts „Papagei", von Loewe vertont, sehr humoristisch. — Die musikalischen Veranstaltungen fanden ihren glänzenden Abschluß mit einem Beethoven-Wagner-Abend, wozu unter der Leitung von Heinrich Schulz das Schweriner Hoforchester und das Rostocker Stadtorchester sich vereinigten: c-moll Symphonie, „Parsifal", „Tristan" und „Meistersinger", vor allem aber Liszt's wunderbare, so selten gehörte „Heldenklage", die einen gewaltigen Eindruck machte. Besonders die zahlreichen feldgrauen Zuhörer, die gerade diesen Abend besuchten, waren aufs tiefste ergriffen von der herrlichen Tondichtung, die neben dem Trauermarsch der „Eroica" und der „Götterdämmerung" als die erhabenste Totenfeier und Heldenverklärug erscheint. Prof. Dr. Wolfgang Golther

ZÜRICH: Als Nachtrag zu den früheren Berichten der Wintersaison bleibt noch der Kompositionsabend Peter Faßbänders zu erwähnen. Der früher in Luzern, seit einigen Jahren in Zürich als Nachfolger Angerers wirkende Musikdirektor und Komponist brachte unter Mitwirkung einheimischer Künstler ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Lieder für eine Gesangsstimme, drei Gesänge für Frauenchor und eine Allemande, Sarabande und Toccata (für Klavier) zur Aufführung. Sämtliche Kompositionen verrieten die ehrliche, künstlerische Arbeit und ein wirklich bedeutendes Gestaltungsvermögen; eigentliche Originalität in der melodischen Erfindung oder Charakterisierung muß ihnen aber abgesprochen werden. Die besten Stücke des oben genannten Programms waren, meines Erachtens, die Allemande und Sarabande, die der Komponist vortrefflich auf dem Klavier vortrug. — Aus den Karfreitagskonzerten dieses Jahres ragten diejenigen des Gemischten Chors Zürich (h-moll Messe von Bach) unter Fritz Brun und des Vereins für klassische Kirchenmusik (Haydns „Schöpfung") unter Paul Hindermann hervor. — Ohne über das Mittel der konzertierenden Pianisten hervorzuragen, bewies Maria von Eles, eine Schülerin Sgambati's, in ihrem Klavierabend sauberes technisches Können und gute musikalische Auffassung. — Die im 2. Mai-Heft besprochene d-moll Symphonie hat nicht Hans Huber zum Autor (wie durch ein Versehen mitgeteilt wurde), sondern Hermann Suter.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Gedenkartikel James Simons gehört das Porträt von Robert Franz, dessen Geburtstag sich am 28. Juni zum hundertstenmal jährt.

Dem Aufsatz Alfred Schnerichs über das Kirchenmusikwesen in Wien im vorigen Heft gaben wir einige bildliche Darstellungen bei, denen wir heute noch eine folgen lassen: den Musikchor der St. Peterskirche (erbaut in den Jahren 1702—1733). Bei dieser Gelegenheit möchten wir noch nachtragen, daß das Deckenfresko über dem Musikchor der St. Karlskirche, die heilige Cäcilie mit musizierenden Engeln darstellend, von Rottmayr im Jahre 1728 gemalt wurde; das Deckenfresko über dem Musikchor der St. Peterskirche — musizierende Engel — stammt von demselben Künstler und ist im Jahre 1714 entstanden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107[I]

ROBERT FRANZ
* 28. Juni 1815

XIV 18

MUSIKCHOR DER ST. PETERSKIRCHE IN WIEN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES VIERZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1914/15)

Abendroth, Hermann, 46. 140. 191. 285.
Abert, Hermann, 171. 174.
Abonnementskonzerte (Zürich) 96.
Abt, Franz, 154.
Abul, Mani, 105.
Achsel, Wanda, 233. 278.
Adam von Fulda 13.
Adler, Guido, 287.
Aich, Priska, 278.
Aichinger, Gregor, 284.
Akademie der Tonkunst, Kgl. (München), 83.
Akademie, Musikalische (Königsberg i. Pr.), 95.
Akademie, Musikalische (München), 141. 142. 192. 287.
Akademieen, Musikalische (Mannheim), 286.
Albéniz, Isaac, 118. 119. 120. 121.
Albert, Eugen (Sänger), 278.
d'Albert, Eugen, 42. 46. 134. 135. 273. 286.
Alexander Friedrich, Landgraf v. Hessen, 285.
Allner, Gustav, 184.
Alsbach 91.
Alten, Bella, 287.
Altmann, Artur, 95.
Alving, Karl, 134. 135.
Alxinger 174.
Amalia, Herzogin v. Sachsen, 164.
Anders, Heinrich, 285.
d'Andrade, Francesco, 131.
Andrae-Roman, A., 196. 252. 253.
Anglada-Camarasa 118.
Ansorge, Conrad, 186. 280.
Arensen, Heinz, 92.
Arion (Straßburg i. E.) 143.
Arlberg, Hjalmar, 286.
Arminius, s. Hermann der Cherusker.
v. Arnim, Bettina, 115.
Arnulf von St. Gillen 12.
Arrau, Claudio, 236.
Artôt de Padilla, Lola, 42.
Artz, Carl Maria, 44.
Aschkowitz-Spiro, Hanna, 138.
Augspach, Erich, 47.
Bach, Joh. Chr., 282.
Bach, Joh. Seb., 11. 18. 31. 40. 43. 44. 46. 48. 94. 95. 99. 129. 130. 135. 138. 139. 140 141. 143. 188. 189. 190. 191. 230. 237. 271. 272. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 286. 288.
Bach, K. Ph. E., 39. 118.
Bach, Wilhelm Friedemann, 282.
Bach-Chor (Basel) 279.
Bache, Paulus, 280.
Bachverein (Heidelberg) 48. 285.
Backhaus, Wilhelm, 139. 188. 283. 286.
Bake, Otto, 189. 281.
Baki 105.
Baldner, Max, 96.
Baldszun, Georg, 134.
Balfe, W., 164. 275.
Band, Erich, 143.
Banger, Rich., 184.
Barblan, Lydia, 279.
Barclay Squire, W., 275. 276.
Bardas, Willy, 281.
Bärtich, Rudolf, 190. 283.
Bartsch, Gertrud, 278.
v. Bary, Alfred, 277.
Bassermann, Florence, 283.
Batka, Richard, 235.
Battke, Max, 90.
Bauberger, Alfred, 135.
Bauer, Theo, 190.
Baum, Karl, 134.
Baur, Toni, 285.
Bechstein, Carl, 94.
Beck, C. H., 27.
Becker, Fritz, 45. 236.
Becker, Georg, 231.
Becker, Gottfried, 231.
Becker, Nikolaus, 205.
Becker, Prof., 201.
Becker-Quartett 95.
v. Beckerath, Hermann, 199.
van Beethoven, Ludwig, 11. 15. 16. 18. 27. 28. 31. 32. 33. 37. 38. 43. 44. 46. 47. 48. 73. 87. 89. 94. 95. 96. 99. 107. 108. 124. 127. 128. 129. 134. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 143. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 156. 158. 161. 162. 175. 176. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 197. 198. 199. 200. 201. 206. 210. 233. 235. 236. 238. 243. 271. 272. 273. 276. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Behm, Eduard, 45. 137. 238. 281.
Behr, B., 228.
Behr, Hermann, 138. 282. 283.
Behring, Emil, 102.
Beier, Franz, 134.
Bellini, Vincenzo, 154. 186.
Bender, Paul, 135. 139. 141. 142. 240. 288.
Benedict, S., 182.
Benjamin, Ant. J., 184.
Benzinger, Adolf, s. Totenschau XIV. 9.
Berger, Ludwig, 198.
Berger, Robert, 176.
Berger, Wilhelm, 96.
Bergh-Steingraeber, Margarete, 282.
Bergmann, Fritz, 135.
Bergwein, Marie, 43.
Berlioz 27 ff (Die „Hunnen“ und Berlioz). 47. 175. 227.
Berneker, Constanz, 176.
Bernhoff, John, 276.
Bernstein, Eva, 285. 286.
Berr, José, 90.
Betz, Franz, 249.
Beyer, Ernst, 95.
Biber, H. J. F., 95.
Bicknese, Karl, 175.
Biedermann, Edward J., 91.
Biedermann (Volkssänger) 208.
Bieler, August, 138.
Billeter, A., 150.
Bing, Albert, 184.
Biondi, C., 240.
Bischoff, Fritz, 93.
v. Bismarck, Herbert, 202. 208.
v. Bismarck, Johanna, 196. 199. 201. 203. 205. 206. 207. 246.
v. Bismarck, Otto, 18. 195 ff (B.s Verhältnis zur Musik I). 243 ff (B.s Verhältnis zur Musik. Schluß).
Bizet, Georges, 43. 87. 185.
Blaise 179.
v. Blanckenburg, Moritz, 199.
Blaß, Robert, 185.

Blätter, Bayreuther, 244.
Blech, Leo, 42. 187. 230.
Bleyle, Karl, 142. 192.
Bloch, Ernest, 47.
Bloem, Walter, 46. 138.
Blücher, Fürst, 155. 163. 166. 167. 169.
Blümel, Alfons, 276.
Blüthner, Jul., 96.
Blüthner-Orchester 44. 236. 280. 281.
Boccaccio 5. 7.
Bodanzky, Artur, 286.
Bode, R., 131.
Boehm, Adolph P., 163.
Böhme-Köhler, Auguste, 131.
Bohrer (Geiger) 31.
Bokemeyer, Elisabeth, 280.
Bonaparte 155.
Bonaventura, Arnaldo, 7. 9.
Boenicke, Hermann, 147.
Boennecken, Lucy, 186.
Bondi, S., 133.
v. Boer-Gruselli, Alice, 233.
Börgesen, Holger, 92.
Borngräber, Bertha, 23.
Borodin, Alexander, 47.
Bortz, Alfred, 91. 282.
Bosch, Katharina, 96.
v. Bose, Fritz, 240.
Bosetti, Hermine, 131.
Bossi, Enrico, 275.
Bosworth & Co. 133.
Bote, Ed., & Bock, G., 89. 91. 184. 229. 230. 276.
Boetel, Bernhard, 43. 233.
Boettcher, R., 134.
Brahms, Johannes, 16. 43. 44. 45. 46. 47. 85. 95. 99. 104. 105. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 176. 178. 180. 181. 186. 187. 188. 190. 192. 210. 228. 235. 236. 237. 239. 240. 261. 278. 279. 280. 282. 283. 284. 285. 287. 288.
Brandenburg, Martin, 44.
Brandt, Oskar, 91.
Braun, Eddy, 46. 236. 285.
Braun, Friedrich, 134.
Braune, Helene, 140. 192.
Bräuner, Else, 42.
Brassin, Louis, 119.
Brecher, Gustav, 186. 191. 278.
Breitenfeld, Richard, 186.
Breithaupt, R. M., 89.
Breitkopf & Härtel 20. 132. 182. 274. 276.
Brenner (Komponist) 205.
Brenner, Hanna, 279.
v. Brennerberg, Irene, 240.
Brentano, Clemens, 19.
Breuning, Gunna, 48.
Brockhaus, F. A., 23.
Brockhaus, Max, 229.
Brode, Max, 95.
Brodersen, Fritz, 278.
Bronsgeest, Cornelis, 42. 283.
Bruch, Max, 154. 155. 156. 159. 175. 235. 240.
Brücher, Minna, 176.
Bruckmann, A., 182.
Brühl, Graf, 168. 169.
Bruckner, Anton, 16, 123. 136. 140. 176. 186. 187. 236. 239. 283. 285. 288.
Buchmayer, Richard, 141. 283.
Büchel, Hermann, 142.
Büchsel (Konsistorialrat) 206.
v. Bülow, Hans, 243.
Bülow v. Dennewitz, Graf, 166.
Burkhardt, Heinrich, 139.
Burkhardt, Max, 45.
Burmeister, Richard, 188.
Burmester, Willy, 47. 136. 190. 288.
Burrian, Karl, 235. 277.
Busch, Adolf, 47. 191. 282.
Busch, Moritz, 197.
Busoni, Ferruccio, 44. 94. 95.
Buths, Julius, 139.
Büttner, Fritz, 134.
Büttner, Max, 93.
Büttner, Paul, 191.
Byron, Lord, 19.
Caccini, Francesco, 282.
Cäcilienverein (Kopenhagen) 48.
Cahier, Charles, 48. 143. 233. 239. 285.
Cahnbley, Max, 44.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 137.
Caldara, Antonio, 282.
Calderon 24. 94.
Callwey, D. W., 174. 230.
da Calzabigi, Raniero, 173.
Capellen, Georg, 51.
a cappella-Chor, Schraderscher, 138.
Carafa, Michele, 164. 275.
Carreño, Teresa, 44. 136. 188. 236. 283. 285. 286.
Caruso, Enrico, 93. 131.
Casella, Pietro, 5.
Caspar, Helene, 89.
Castelli, Ignaz, 72.
Castilblaze, François, 27.
Catell 267.
v. Catopol, Elise, 134. 138. 277.
Cebrian, Adolf, 163.
Cerny, Fr., 41.
Challier sen., Ernst, 155. 164.
Chelard, H. A. J. B., 163.
Cherubini, Luigi, 27. 175. 236. 240.
de Chezy, A. L., 20, 24.
v. Chezy, Helmina, 20. 21. 23. 24. 71. 72. 73. 75. 81. 144 (Bild).
v. Chezy, Wilhelm, 21.
Chop-Groeneveldt, Celeste, 140.
Chopin, Frederic, 47. 109. 117. 118. 120. 136. 139. 147. 200. 236. 238. 240. 280. 282. 288.
Chor, Akademischer (Berlin), 187.
Chor, Gemischter (Tsingtau), 176.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 136.
Chor, Philharmonischer (Königsberg i. P.), 95.
Christian VII., König v. Dänemark, 163.
Chrysander, Friedrich, 38. 249.
Chrysander, Rudolf, 249.
Cibber, Colley, 27.
Clairmont, Eva, 232.
Clarus, Max, 42. 148.
Claudius, Matthias, 109.
Claußnitzer, Paul, 41.
Clerron, Elly, 42.
Conradi, A., 155.
Cordier, Baude, 8.
Corelli, Arcangelo, 40. 281.
Cornelius, Peter (Sänger), 233.
Couperin, François, 39.
Coussemaker, E. H., 12.
Costé (Komponist) 64.
Cowen, Henry, 164.
v. Crailsheim, Graf, 83.
Cranz, August, 212.
Crome, Fritz, 282.
Cromwell, Oliver, 198.
Cron, Joseph, 279.
Crusen, Georg, 176.
Crusius, Otto, 230.
Crusius, Otto Eduard, 230.
Curie, Pierre, 102.
Curti, Franz, 155.
Daffner, Oskar, 285.
Dahms, Walter, 73. 78. 79.
Dahn, Felix, 155. 163.
Dalkes, Jakob, 101.
v. Dameck, Hjalmar, 44.
Dannehl, F., 238.
Dante 5. 13.
Darwin, Charles, 102.
Daumer, Georg Friedrich, 105.
David, Ferdinand, 141. 191.
Dawison, Max, 234.
Debois 48.
Debüser, Tiny, 139.
Debussy, Claude, 16. 47. 118. 121. 232. 271.
Dechert, Fritz, 237.
Dechert, Hugo, 94. 137.
Degner, E. W., 51.
Dehmel, Richard, 90. 190.
Deinhardstein 169.
v. Delbrück, Rudolf, 245.
Delibes, Léo, 87. 94.
Dentler, Martin, 137.
v. Derfflinger, Georg, 155.
Dessoff, Gretchen, 139.
Dessoff, Otto, 186.
Deutsch, O. E., 21. 22. 23. 24. 73.

Deutsch, Piet, 279.
Diabelli, Anton, 151.
Dickens, Charles, 227.
Diederichs, Eugen, 90. 230.
Diedicke, Paul, 42.
Dillmann, Alexander 284.
v. Dincklage, Frhr., 234.
v. Dittersdorf, Karl, 236.
Doblinger, Ludwig, 215.
Dodge 267.
Doebber, Johannes, 280.
v. Dohnányi, Ernst, 44. 137. 138. 188. 235. 281. 288.
Dohrn, Georg, 138. 282. 283.
Dopler, Marie, 134.
Doret, Gustave, 47.
Dorn, Heinrich, 192 (Bild).
Dorn, Otto, 112. 164.
Dreililien (Verlag) 133. 229.
Duesberg, Nora, 47.
Dufay 4.
Dukas, Paul, 121.
Dulow, Fürst N. G., 133.
Dumas, Alexandre, 134.
Duprez, G. L., 164. 275.
Durante, Franceesco, 288 (Bild).
Dürer, Albrecht, 87.
Durigo, Ilona, 282.
Dürrsche Buchhandlung 131.
Dussek, Joh. Ladislaus, 152. 160.
Dux, Cläre, 135. 187. 188. 280.
Dvořák, Anton, 48. 191. 192. 236. 280. 287.
Eccard, Johann, 95.
Edentheater (Straßburg i. E.) 142.
Edi (Volkssänger) 208.
Egidi, Arthur, 285.
Ehlers, Alice, 282.
Ehlert, Ernst, 131.
Eibenschütz, José, 140.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 188. 238. 286.
Eisenberger, Severin, 187.
Eisner, Bruno, 189.
Eitz, Carl, 132.
Eldering, Bram, 140.
Eller, Arthur, 190.
Ellger, Hilde, 284.
Elschner, W., 135.
Elster, Cl., 138.
Enderlein, Emil, 185.
Engel, E., 131.
Engel, Werner, 92.
Engell, Birgit, 42. 285.
Erb, Karl, 135. 141.
Erb, M. J., 143.
Erckmann-Chatrian 235.
Erdmann, Benno, 267.
Erhard, Eduard, 96.
Erler-Schnaudt, Anna, 142. 286.
Ermold, Ludwig, 185.
Ernst, Hans, 279.
Esche, Käte, 135.
v. Essenwein, Frau, 144.
Essipow, Annette, s. Totenschau XIV. 10.
Eßberger, Karl, 45.
Eulenberg, Herbert, 48.
Everts, Ernst, 190.
van Eweyk, Arthur, 187.
van Eyken, Heinrich, 133.
v. Fabeck, Major, 250.
Faber, Hans Joachim, 134.
Fabricius, Jakob, 90.
Faißt, Klara, 230.
Falck, Martin, s. Totenschau XIV. 11.
Falk, Adalbert, 245.
de Falla, Manuel, 121.
Fanger, Otto, 232.
Fantucci 7.
Färbach, Alfred, 277.
Fasch, Joh. Fr., 167.
Favart 173.
Feinhals, Fritz, 131. 278. 288.
Feist 94.
Feldtmann, Heinrich, s. Totenschau XIV. 9.
Felsing, Fritz, 48.
Ferrata, G., 90.
Fétis, F. J., 28.
Feuermann, Emanuel, 288.
Feuermann, Siegmund, 288.
Fiebig, Ferdinand, 151.
Fiebig, Hugo, 139.
Fiebiger, Erna, 233. 284.
Fiedler, Arthur, 282.
Fiedler, Max, 43. 187. 192. 236.
Firdusi 104.
Fischer, Albert, 47.
Fischer, Bro., 90. 91.
Fischer, Carl, 275.
Fischer, Edwin, 192.
Fischer, Ernst, 286.
Fischer, Paul, 280.
Fischer, Richard, 191.
Fitzner, Rudolf, 280.
Fladnitzer, Luise, 278.
Flatau, Theodor S., 131.
Fleisch, Maximilian, 190.
Flemming, Graf, 250.
Flesch, Carl, 44. 45. 187. 188. 283.
Flockenhaus, Ewald, 46. 190.
Fock, Dirk, 275.
Fönß, Johannes, 191.
Fontaine, Pierre, 8.
Forberg, Rob., 90.
Forchhammer, Ejnar, 139.
Forchhammer, Nane, 139.
Forsell, John, 235.
Foerster, Adolph M., 275.
Forti, Helena, 134. 232.
Francillo-Kauffmann, Hedwig, 238.
Franck, César, 47. 48.
Franck, Wolfgang, 95.
Frank (Komponist) 138.
Franke, Gustav, s. Totenschau XIV. 11.
Franke, Hans, 133.
Franko, Sam, 45.
Franz Joseph I., Kaiser, 207.
Franz, Robert, 228.
Franz-Singakademie, Robert, 284.
Frauenchor, Dessoffscher, 139. 191.
Frederich, Kurt, 23.
Frescobaldi, Girolamo, 95.
Freund, Maria, 191.
Fricke, A. L., 249.
Frideriksen, Tenna, 233.
Fried, Oskar, 238.
Fried, Richard, 143.
Friedman, Ignaz, 136. 236. 239. 240. 283. 286.
Friedrich, Albert, 43.
Friedrich der Große 114. 143. 285.
Friedrich II., Kaiser, 114.
Friedrich III., Kaiser, 155.
Friedrich Wilhelm IV., König, 201.
Frischen, Josef, 47.
Fritt, Margarete, 286.
Froben, Emanuel, 155.
Fröhlich, Alfred, 139. 232.
Fröhlich-Förster, Hermine, 232.
Froelich de la Cruz, Louis, 47.
Froysaa, K., 282.
Fuchs, Aloys, 172.
Fuchs, Anton, 135.
Fuchs, Joh. Nep., 75.
Fuchs, Stanislaus, 48.
Fuhrmeister, Fritz, 230.
Furtwängler, Wilhelm, 140.
Fux, Joh. Joseph, 192 (Bild).
Gabrieli, Andrea, 7.
Gade, Niels W., 48.
Gadow & Sohn, F. W., 41. 109. 133.
Gaertner, Walter, 233. 278.
Galiari, Gebrüder, 173.
Gambke, Martin, 229.
Garrigues 183.
Gebauer 184.
Geier, Heinz, 188.
Gellert, Friedrich, 286.
Gentner-Fischer, Else, 186.
Genossenschaft deutscher Tonsetzer 102.
Georgescu, G., 282.
Gerbert, Martin, 13.
Gerhardt, Elena, 142.
Gerhardt, Reinhold, 192.
Gerhart, Else, 95.
Gerhart, Rudolf, 95.
Gernsheim, Friedrich, 45. 143. 236.
Gerster, Etelka, 250. 251.
Gerstung, Rudolf, 105.
Gesangverein, Akademischer (Wien), 202.

Gesangverein, Basler, 278.
Gesangverein, Elberfelder, 46. 190.
Gesangverein, Rühlscher, 191.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 187.
Gesellschaft der Musikfreunde (Hannover) 284.
Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 171. 172. 174.
Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen 139.
Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung, Deutsche, 187.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 140. 285.
Gesser, August, 278.
Gewandhaus-Konzerte 96. 140. 191. 240. 285.
Gewandhaus-Orchester 30.
Gewandhaus-Quartett 240.
Giemsa, Konrad, 42. 137.
Gieseking, Walter, 284.
Gille, Karl, 48. 284.
Gillmann, Max, 135.
Ginzkey, Alfons, 276.
Gipser, Else, 45. 236.
Giustiniani, G. A., 240 (Bild).
Gladitsch, Elly, 135.
Glasenapp, C. F., 183.
Gleim, Joh. W. L., 106.
Gleß, Julius, 285.
Glinski, L., 151.
Glossy, Karl, 22. 24.
Gluck, Chr. W., 16. 27. 30. 32. 33. 40. 48. 135. 171ff (Unbekannte Werke G.s). 279.
Gluck-Jahrbuch 171.
v. Gneisenau, A. N. Graf, 155.
Goedecke, Leberecht, 280.
Goethe, Joh. Wolfgang, 19. 28. 29. 32. 43. 72. 87. 88. 103. 105. 110. 138. 166. 167. 168. 169. 170. 179. 183. 227. 228. 229. 271. 275. 279.
Goethe-Gesellschaft 169.
Goette, Eduard, 281.
Goette, Elfriede, 281. 284. 285
Goetz, Hermann, 278. 279.
Goetze, Friedrich, s. Totenschau XIV. 8.
Goetze, Marie, 136. 284.
Gogl, Rupert, 43. 233.
Göhler, Georg, 90. 238.
Goldmark, Karl, 144 (Bild). S. Totenschau XIV. 9. 177ff (K. G. † I.) 186. 191. 209ff (K. G.s Kammermusik I.) 224ff (K. G. † Schluß). 234. 255ff (K. G.s Kammermusik. Schluß). 278. 287.
Goldschmidt, Paul, 44. 95. 237.
Goller, V., 276.
v. Gomperz-Bettelheim, Karoline, 287.
Gounod, Charles, 38. 43. 61. 87. 275.
Gorn, Kurt, 138.
Gorter, Albert, 141.
Gorter, Nina, 131.
Gossec, F. J., 136.
Gotthard, J. P., 215.
Gottlieb, Henriette, 92.
Goya, Francisco, 117.
Granados, Enrique, 117. 118.
Grazioli, G. B., 39.
Gregor, Hans, 94.
Greiner, Albert, 132.
Grétry, A. E. M., 127.
Gretscher, Philipp, 90.
Grevenberg, Julius, 232.
Greef (Komponist) 149.
Grieg, Edvard, 44. 117. 118. 139. 175. 280. 285.
Grimm 73.
Gröbke, Adolf, 48. 234.
Große, Siegfried, 190.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 48. 95.
Grümmer, Paul, 137.
Grümmer, Wilhelm, 235.
Grünberg, Max, 281.
Grünfeld, Heinrich, 46. 48. 187.
Grüning, Wilhelm, 187.
Grüninger, Carl, 229.
Gruselli, Fritz, 233.
Grützmacher, Friedrich, 140.
Gudehus, Heinrich, 277.
Guérin, C., 288.
Guido von Arezzo 13.
Gulbins, Max, 283.
Gumpert, Julian, 190.
Günther, Marie Lydia, 189.
Gurrlich 166.
Gura, Hermann, 47. 131. 138. 284.
Gürzenich-Konzerte 140. 191. 285.
Gürzenich-Quartett 140. 191.
Guszalewicz, Alice, 186.
Hafgren-Waag, Lilly, 186. 237.
Hagel, Max, 286.
Hagen, Otfrid, 42. 137.
v. Haken, Max, 46.
v. Hall, E., 91.
Hals, Frans, 117.
Halvorsen, Johan, 133.
Hamm, Adolf, 279.
Hammer, Adolf, 284.
Hammer, Julius, 176.
Hammer-Purgstall 105.
Hammerschmidt, Andreas, 240.
Händel, Georg Friedrich, 38. 47. 95. 99. 129. 130. 135. 138. 140. 141. 142. 143. 171. 187. 191. 236. 249. 273. 284. 285.
Hanfstängl, Erich, 192. 232.
Hänsel, Rudolf, 96.
Hansen (Sänger) 43.
Hansen, Wilh., 39. 90. 91. 133.
Hansen-Schultheß, Kläre, 135. 278.
Hanslick, Eduard, 19.
Hariri 104.
Hartmann, Georg, 92.
Hartmann, Leo, 229.
Hartmann von An-der-Lan-Hochbrunn, Paul, s. Totenschau XIV. 7.
Haslinger, Tobias, 152.
v. Hattingberg, Magda, 46. 240.
Hauck, Alfred, 185.
Haug, Gustav, 150.
Haupt, Eva, 233.
Hauptmann, Gerhart, 90. 138.
Hauptmann, Moritz, 132.
Hausburg, Conrad, 95.
v. Hausegger, Siegmund, 87. 88. 96. 140. 187. 236.
Häuser, Gerhard, s. Totenschau XIV. 9.
Havemann, Gustav, 48. 192.
Haydn, Joseph, 44. 46. 48. 95. 127. 129. 135. 138. 139. 142. 143. 163. 167. 175. 176. 203. 206. 240. 282. 284. 285.
Haym, Hans, 190.
Hecker, Siegmund, 134.
Hedler, Richard, 42. 138.
Hegar, Friedrich, 96.
Hegar, Peter, 231.
Heger, Heinrich, 138.
Heine, Heinrich, 19. 30.
Heinemann, Alexander, 44. 189. 236. 281.
Heinrich II., König v. England, 20.
Heinrichshofen's Verlag 91.
Helbling-Lafont, Laura, 281.
Hell (Sängerin) 135.
Heller, Josef, 135.
Helling-Rosenthal, Ilse, 192.
Helmholtz, Hermann, 102. 271.
Henke, Waldemar, 42.
Henning, Karl Wilhelm, 164.
Henrichsen, E., 48.
Henriques, Fini, 39.
Hensel, Heinrich, 47. 185. 186. 239. 284.
Hering, Georg, 229.
Hermann der Cherusker 155. 164.
Hermann, Hans, 45. 138.
Hermann, Matthias, 151.
Hermann, Paul, 138. 283.
Herold, Wilhelm, 233.
Hersch 233.
v. Herzfeld, Viktor, 190.
Herzmansky, B., 215.
v. Herzogenberg, Heinrich, 140. 279.

Hesekiel, Georg Ludwig, 156.
Heß, Ludwig, 131. 284.
Heß, Willy, 46. 94. 137.
Heß-Quartett 44. 236.
Heß van der Wyk, Theodor, 94.
Hesse, Johannes, 286.
Heuberger, Richard, 73. 76. 78. 79. 81. 154.
Heuser, Ernst, 42.
Hey (Sänger) 42.
Heyer, Edwin, 231.
Heyter, Ännchen, 232.
Hieronymus de Moravia 12.
Hjertstedt, Ebba, 281. 283. 284.
Hildebrand, Camillo, 136. 280.
Hiller, Berta, 95.
Hiller, Joh. Adam, 164. 287. 288.
Himmel, F. H., 150.
v. Hindenburg, Paul, 138. 276.
Hinze-Reinhold, Bruno, 189. 286.
Hirn, Carl, 90.
Hirsch-Kauffmann, Mathilde, 139.
Hirt, Fritz, 48.
Hirte, Alfred, 238.
Hochheim, Paul, 42.
Hock-Quartett 191.
Hodler, Ferdinand, 101.
Hofer, Lorenz, 92.
Hoffmann, E. T. A., 74.
Hoffmann, Blanda, 233.
Hoffmann, Hermine, 232.
Hoffmann-Onegin, Lilli, 286.
Hofkapelle (Braunschweig) 137. 138.
Hofkapelle (Hannover) 47. 48.
Hofkapelle (München) 82.
Hofkapelle (Stuttgart) 143.
Hofmann, Georg, 93.
Hofmann, H., 285.
Hofmann, Hans, 140.
Hofmann, Heinrich, 163.
Hofmüller, Max, 186.
Hofoper (Wien) 234.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 46. 239. 283.
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 284.
v. Hohenzollern - Hechingen, Fürst, 29.
Holländer, Viktor, 229.
Holle, Hugo, 228.
v. Holtei, Karl, 105. 155.
Holtz, Hedwig, 280.
Holtz, Wilhelm, 135.
Horneman, C. F. E., 150.
van Horst, Viktor, 233.
Horvath, Anka, 42. 277.
Hoven, J., 164. 275.
Hoyer, Karl, 91.
Hoyos, Gräfin, 202. 208.
Hubay, Jenö, 96.
Huber, Hans, 91.
Hübler, Adolf, 46.
Hucbald 4.
Hug & Co. 90. 91.
Huhn, Charlotte, 277.
Hummel, Ferdinand, 158.
Humperdinck, Engelbert, 42. 43. 135. 137. 141. 227. 229. 231. 232. 273.
Hundsegger, H., 132.
Hüni & Co. 133.
Hunold, Erich, 134.
Hutt, Robert, 43. 186.
Ibach, Max, s. Totenschau XIV. 10.
Iffland, A. W., 166.
Illmer, Gustav, 188.
Imme, Elisabeth, 134.
d'Indy, Vincent, 121. 164.
Irrgang, Bernhard, 95. 136. 280.
Islaub, Jean, 135.
Istel, Edgar, 88. 144.
Ivogün, Marie, 135. 141.
Jackson 184.
Jacob, Emil, 126.
Jadassohn, S., 51. 119.
Jadin, Louis, 149. 150. 160. 163.
Jadlowker, Hermann, 187. 277.
Jannequin, Clément, 151. 153.
Jaques-Dalcroze, Émile, 32. 101. 126. 131.
Jaques-Dalcroze, Nina, 47.
Jarno, Georg, 42.
Jellouschegg, A., 138.
Jerg, Joh., 164.
Jeritza, Marie, 93. 232.
Jöde, Fritz, 132.
Johannes de Garlandia 6.
Johannes de Grocheo 13.
Johannes de Muris 6.
Jolowicz, E., 131.
Jomelli, Nicola, 137. 240.
Jonas-Stockhausen, Ella, 137.
Jongen, Joseph, 47.
Joseph, König v. Spanien, 129.
Josquin des Près 3.
Jourdan 129.
Jung, Rudolf, 231.
Juyn, Cato, 189.
Kaehler, Willibald, 234.
Kahler, Margarete, 134.
Kahn, Robert, 176. 184. 187. 236.
Kahnt Nachf., C. F., 91.
Kaiser, Alfred, 164.
Kaiser, Theodor, 93.
Kalisch, Viktor, 138.
Kamieńska, Linda, 95.
Kämpf, Karl, 239.
Kaempfert, Anna, 187.
Kandl, Eduard, 185. 231.
Kanne, Friedrich August, 151.
Kant, Imanuel, 96. 271.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 94. 135. 235. 279.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 283.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 284.
Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 239.
Kapp, Julius, 183. 274.
Karg-Elert, Sigfrid, 41.
Karschin, Anna Luise, 73.
Kase, Alfred, 141. 191. 240.
Kaselitz, E., 138.
Kauer, Ferdinand, 151.
Kauffmann, Fritz, 47. 141.
Kaufmann, Charlotte, 138. 188.
Kaufmann, Dr., 231.
Kaun, Hugo, 139. 185. 189.
Keller, Hermann, 189.
v. Keudell, Robert, 196. 197. 200. 201. 250.
Kewitsch, Willi, 192. 238.
Keyserling, Alexander Graf, 197.
Kiel, Friedrich, 82.
Kienzl, Hermann, 230.
Kienzl, Wilhelm, 230.
Kieß, August, 42. 232.
Kinderchor (Braunschweig) 138.
Kirchenchor, Evangel. (Essen), 46.
Kirchengesangverein, Reblingscher, 141.
Kirchenmusik, Kgl. Akademisches Institut für, 239.
Kirchhoff, Walther, 136. 288.
Kirchl, Adolf, 276.
Kistner, Fr., 210.
Kiß, Johannes, 46.
Kiszwaltera, J., 161.
Klaproth, Arthur, 185.
Klare, Käthe, 190.
Klein, Erna, 280.
Klein, Bernhard, 189.
Klein, Karl, 139.
Klemm, C. A., 90.
Klinghammer, Erich, 278.
Klingler, Fridolin, 45.
Klingler, Karl, 45. 48. 187. 239. 284.
Klingler-Quartett 95. 188. 237.
Klopstock, F. G., 103. 154.
Knappertsbusch, Hans, 134.
Knoche, Emmy, 138.
Knorr, Iwan, 133.
Knote, Heinrich, 43. 46. 131. 189. 281.
Knüpfer, Paul, 237.
Koch, Brunhilde, 138.
Koch, F. E., 286.
Koch, Robert, 102.
Koch, Sophie, 138.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 96. 187. 283.
Koetsier-Müller, Jeanne, 137.
Kögler, H., 286.
Köhler, Bernhard, 232.
Kohmann, Anton, 140.
Köler, David, 240.
v. Komorzynski, Egon, 74.
König, E., 284.
König, Meta, 138.

Konzerte, Philharmonische (Berlin), 135. 186. 279.
Konzerte, Philharmonische (Dresden), 46. 239.
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 142.
Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 48.
Konzertverein (München) 142. 192.
Konzertverein (Stuttgart) 143.
Konzertverein (Wien) 287.
Kopp, Anton Ernst, 282.
Korda, Gisela, 186.
Körner, Karl, 140.
Körner, Theodor, 20. 104. 147. 150. 155. 164. 170.
Korngold, Erich Wolfgang, 46. 279.
Kothe, Robert, 47. 138. 286.
v. Kotzebue, August, 166.
Kotzwara, Franz, 160.
Kramm, Else, 134.
v. Kraus, Felix, 131.
Krause, Edwin, 132.
Krause, Max, 138. 283.
Krauß, Fritz, 134. 233. 237. 278.
Krauß, Max, 186.
Kreisler, Fritz, 40. 41. 282.
Kreißle v. Hellborn, Heinrich, 22. 24. 73. 79.
Kretschmer, Edmund, 157. 158.
Kretzer, Eugen, 144.
Kretzer, Max, 184.
Kreutzer, Conradin, 165.
Kreutzer, Rodolphe, 133.
Krieger, Adam, 282.
Kriegeskotten, F., 155. 159.
Kris, Emeric, 136. 190.
Krug-Waldsee, Josef, 141.
Kruse, Wilhelm, 48. 234.
Kruthoffer, Carl, 43.
Kubel, Gertrud, 280.
Künstlerverein (Wiesbaden) 288.
Künzle, Hans, 91.
Kupelwieser, Josef, 21.
Kurhauskonzerte (Wiesbaden) 288.
Kurt, Melanie, 137. 233.
Kurth, Paul, 233.
Kurz, Selma, 288.
Kutzschbach, Hermann, 46. 239. 277. 283.
Kwast-Hodapp, Frida, 187.
van Laar, Louis, 282.
Lachnith, L. W., 27.
Laker, Dr., 132.
Lalo, Edouard, 235.
Lambrino, Telemaque, 96. 240.
Lampe, Walther, 240.
Landeker, Siegfried, 134.
Lang (Kunstpfeifer) 208.
Lange, Richard, 90.
Langert, August, 164. 275.
Langgaard, R., 48.
Landmann, Arno, 286.
v. Landmann, Robert, 83.
Largo, Henry, 150.
Laudien, Max, 231.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 93. 142. 232. 278.
Laugs, Robert, 134. 237.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 139. 285.
Laurischkus, Max, 239.
Lazarett-Trio, Düsseldorfer, 139.
Leclair, J.-M., 40.
v. Ledebur, Annie, 188.
Leffler, Robert, 42.
Leffler-Burkard, Martha, 236.
Lehmann, Lilli, 44. 131. 188.
Lehrergesangverein (Berlin) 43.
Lehrergesangverein (Braunschweig) 138.
Lehrergesangverein (Breslau) 138. 283.
Lehrergesangverein (Charlottenburg) 44.
Lehrergesangverein (Elberfeld) 46. 190.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 190.
Lehrergesangverein (Leipzig) 141.
Lehrergesangverein (Stuttgart) 143.
Lehrerinnengesangverein (Breslau) 283.
Lehrerverein, Berliner, 188.
v. Leibniz, Gottfried Wilhelm, 271.
Leimer, K., 284.
Leisner, Emmi, 48. 94. 288.
v. d. Leithen, Magda, 175.
Lekeu, Guillaume, 47.
Leman, Hugo, 234.
Lenau, Nikolaus, 191.
v. Lenbach, Franz, 246. 247. 249.
Lendoop (Sängerin) 43.
v. Lenz, Wilhelm, 108.
Leo, Lenardo, 240 (Bild).
Léon, Viktor, 235.
Leoncavallo, Ruggiero, 93.
Leonhardt, Otto, 284.
Leschetizky, Theodor, 47. 91.
Lessing, G. E., 103.
Lessing-Museum 170.
Leßmann, Eva, 94.
Leuckart, F. E. C., 39. 41. 90. 91. 133. 276.
Levezow, Karl, 168.
Levi, Ernst, 279.
Levi, Hermann, 185. 249.
Levizki, M., 188.
Leydhecker, Agnes, 240. 286.
Liachowsky, Waldemar, 280.
Lieban, Julius, 185. 231.
Lieberson, S., 39.
Liebeskind, Josef, 171. 172.
Liebig, Justus, 271.
Liebling, Georg, 235.
Liederkranz, Frankfurter, 140.
Liederkranz (Heidelberg) 285.
Liedertafel (Basel) 278.
Liedertafel, Braunschweiger, 138.
Liedertafel, Dresdner, 203.
Liedertafel „Franz Abt" (Braunschweig) 138.
Liedertafel, Mainzer, 141.
Liedertafeln, Norddeutsche (Hannover), 284.
v. Liliencron, Detlev, 138.
Liman, Paul, 195. 203.
Limann, Hans, 134.
Lind, Jenny, 250.
Lindemann, Fritz, 281.
Lindner, Edwin, 274.
Lindner, Eugen, 285.
Lingg, Hermann, 149.
Linz, Eugen, 239.
Lion, Clara, 284.
Lissauer, Ernst, 48.
Lister, Sir Joseph, 102.
Liszewski, Tilman, 278.
Lißmann, Hans, 135. 192. 278.
Liszt, Franz, 19. 29. 30. 44. 48. 61. 71. 82. 83. 89. 94. 117. 119. 128. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 149. 150. 157. 158. 175. 176. 186. 187. 188. 190. 191. 227. 236. 279. 280. 282. 283. 284. 285.
Literaturarchiv-Gesellschaft, Berliner, 23.
Löbmann, Hugo, 131.
Loewe, Carl, 47. 110. 116. 137. 148. 187. 189. 236. 250. 276. 284. 285
Loewe, Margarete, 282.
Loewenfeld, Hans, 92. 93.
Lohse, Otto, 135. 278.
Löltgen, Adolf, 232.
Löns, Hermann, 90.
Lorentz, Alfred, 93. 142.
Lorenzo da Firenze 3. 7. 13.
Lortzing, Albert, 134.
Lotti, Antonio, 95.
Louis, Rudolf, 35. 51. 52.
Löwe, Ferdinand, 192. 287.
Lubrich sen., Fritz, 276.
Lucca, Pauline, 250. 251. 252. 253. 254.
Ludwig I., König v. Bayern, 22.
Ludwig II., König v. Bayern, 247. 248.
Ludwig, Friedrich, 6.
Ludwig, Paul, 139.
Lueder, Nora, 138.
Luigini 175.
Lüstner, Otto, 209.
Luther, Martin, 181.
Lütschg, Waldemar, 94.

Lutter, Heinrich, 48. 284.
v. Lützow, Adolf, 155.
Maclennan-Easton, Florence, 135.
Mader, Raoul, 94.
Madrigalchor, Braunschweiger, 138.
Mahler, Gustav, 38. 48. 83. 125. 179. 191.
Maier, Paul, 135.
Mair, Franz, 155.
Malibran, Felicitas, 250. 251.
Malten, Therese, 277.
Maly-Motta, Rudolf, 134.
Mancinus, Thomas, 151.
Mandl, Richard, 285.
Mandyczewski, Eugen, 22.
Männergesangverein, Braunschweiger, 137.
Männergesangverein, Kölner, 140.
Männergesangverein, Spitzerscher, 139.
Männerquartett, Zapfsches, 204.
v. Manteuffel, Otto Theodor, 250.
Marak, Otto, 280.
Marcello, Benedetto, 240 (Bild).
Marion, Georg, 135. 278.
Marlitt, E., 73.
Marmontel, A. F., 119.
Marschner, Heinrich, 31. 109. 187. 232.
Martienssen, Franziska, 228.
Martini, Padre, 282.
Marx, A. B., 51. 108.
Mascagni, Pietro, 93.
Maschek, Vincenz, 151.
Maschke, Ernst, 95.
Massé, Victor, 164. 275.
Massenet, Jules, 87. 271.
Matthaes, Gertrud, 46.
Mazas, J. F., 184.
Mayr, Richard, 93.
Mayrhofer, Robert, 132.
Meader, George, 139. 285.
Medek, Anna, 281.
Meerts, Lambert, 133.
Meinke, August, 176.
Meißner, Arthur, 48. 234.
Melzer, Josef, 138. 283.
Mendelssohn, Arnold, 230.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 30. 40. 82. 139. 142. 149. 175. 191. 196. 200. 201. 203. 210. 216. 217. 227. 240. 282. 285. 286. 288.
Mendizabal 119.
Menzinsky, Modest, 186. 285.
Menzler, Dora, 131.
Merck, Baronin, 247.
Merkel, Emmy, 134.
Mermet, Auguste, 164. 275.
Merseburger, Carl, 41. 90. 133.
Mertens, Hubert, 232.
Meser, C. F., 274.
Messchaert, Johannes, 135. 228. 236. 285.
Metastasio, Pietro, 171. 172.
Metzger, F., 151.
Metzl, Wladimir, 94.
Meyer, Ernst, 284.
Meyer, Hedwig, 140.
Meyer, Waldemar, 45. 236. 281.
Meyer-Trio, Waldemar, 45. 236.
Meyerbeer, Giacomo, 38. 164. 166. 179. 227.
Meyerhold, Casimir, 90.
Meyrowitz, Selmar, 280.
Meysel, Margarete, 189.
Michelsen, Erich, 176.
Miekley-Kemp, Barbara, 281.
Le Mière, F. A., 151.
Mikorey, Franz, 141. 192.
Milanollo (Schwestern) 29.
Millöcker, Karl, 43.
Mirus, Eduard, s. Totenschau XIV. 11.
Misch, Robert, 43.
Mitwitzky (Geiger) 48.
Möckel, Paul Otto, 278.
Modes-Wolf, L., 278.
v. Moellendorff, Dora, 136.
Möhring, F., 150. 155.
Mohwinkel, Hans, 48. 234.
v. Möllendorf (General) 199.
v. Moltke, Hellmut, 155.
Monsigny, P. A., 47.
Moor, Oskar, 135.
Morgenstern, Christian, 176.
Mörike, Eduard, 44. 184.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 185.
Morlacchi, Francesco, 206.
Mosenthal, S., 226.
Motenebbi 105.
Motley, John Lothrop, 197.
Mottl, Felix, 278.
Mottl-Faßbender, Zdenka, 131. 278.
Mozart, W. A., 16. 18. 27. 32. 33. 38. 40. 44. 45. 47. 48. 72. 88. 95. 96. 106. 109. 127. 128. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 142. 175. 176. 185. 187. 189. 190. 191. 198. 203. 206. 228. 231. 232. 233. 235. 236. 237. 239. 240. 271. 278. 281. 282. 283. 286. 288.
Mozart-Verein (Dresden) 46. 239.
Mühlfeldt, Hans, 138.
Mühlmann, Johanna, 279.
Müller, Ella, 191.
Müller, Elsa, 282.
Müller, Franz, 91. 274.
Müller, Fritz, s. Totenschau XIV. 11.
Müller, Hans, 135. 278.
Müller, Karl, 286.
Müller, Rudolf, 47.
Müller (Organist) 143.
Müller-Breuer, Else, 138.
Müller-Hartmann, Robert, 90.
Müller-Prem, Fritz, 277.
Müller-Quartett 30.
Multatuli 285.
Mundry, W., 283.
Museum, Britisches, 171.
Musik, Die (Zeitschrift), 21.
Musikakademie (Hannover) 47.
Musikalische Zeitung, Allgemeine, 152.
Musikgesellschaft, Allgemeine (Basel), 278.
Musikgesellschaft, Internationale, 3. 6. 7. 13.
Musikverein (Düsseldorf) 139.
Musikverein (Essen) 46.
Musikverein (Kopenhagen) 48. 239.
Musikzeitung, Neue, 74.
Mysz-Gmeiner, Lula, 43.
Nadolovitch, Jean, 136.
Nagel, Albin, 42.
Nahm, Adrienne, 279.
Napoleon I. 151. 152. 167.
Napoleon III. 244. 248.
Nardini, Pietro, 45.
Nast, Minnie, 42. 185.
Natorp, Paul, 90.
Nedbal, Oskar, 43. 94. 233. 287.
Neefe, Chr. G., 149.
Neisch, Marga, 277.
Neitzel, Otto, 139. 233.
de Nerval, Gerard, 32.
Neßler, J. V., 134.
Neubauer, Franz Christoph, 151.
Neubeck, Ludwig, 134.
Neufeldt, Ernst, s. Totenschau XIV. 12.
Neumann, Angelo, 250.
Neumann, Emilie, 21.
Ney, Elly, 46. 191. 288.
Nicodé, Jean Louis, 283.
Nicolai, Emma, 176.
Nicolai, Chr. Friedrich, 170.
Nicolai, Otto, 32. 135. 277.
Nicolini, Bruno, 42.
Niebuhr, B. G., 184.
Zur Nieden, Margret, 188.
Niels (Sänger) 43.
Niemann, Walter, 85. 240. 286.
Nieß, Albert, 148.
Nießen, Wilhelm, 137.
Nietzsche, Friedrich, 88. 182.
Niggemeier, Heinrich, 232.
Niggli, A., 73.
Nikisch, Arthur, 44. 93. 96. 135. 140. 141. 186. 191. 240. 279. 285.
Nikisch-Merrem, Grete, 141. 191.
Nissen, Max, 43.

Nitzsche, Fritz, 96.
Nivell, Paula, 280.
Noatzsch, Richard, 132.
Noren, Heinrich G., 137.
Noverre, J. G., 173.
Oberdörffer, Martin, 192.
Ochs, Erich, 280.
Ochs, Siegfried, 136. 230.
Oertel, A., 184.
Oesten, Theodor, 151.
Oestvig, Karl, 285.
v. Oettingen, A., 132.
Offenbach, Jacques, 42.
Ohlhoff, Elisabeth, 281.
Okeghem 4.
Oper, Kgl. (Kopenhagen), 43.
Opernhaus, Deutsches, 43. 44. 185. 231.
Opernhaus, Kgl. (Berlin), 42.
Opernorchester, Grazer, 47.
Oppermann, Martha, 237. 281.
Orchester der Musikfreunde (Kiel) 134.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 43. 44. 94. 135. 136. 140. 186. 187. 238. 279. 280.
Orchester, Städtisches (Elberfeld), 46. 190.
Orchester, Städtisches (Köln), 285.
Orchester, Städtisches (Magdeburg), 141.
Orchesterverein (Berlin) 138. 282.
Ore, Adam, 41.
Orpheus (Barmen) 205.
Otto, Anton, 142.
Oulibischeff, Alexander, 106.
Paalen, Bella, 93.
Pabst, P., 89.
Pacini, Giovanni, 151. 164. 275.
Paësiello, Giovanni, 282.
Paganini, Nicolo, 40. 280.
Palffy, Graf, 21.
Palm-Cordes, Sofie, 93.
Palmgren, Selim, 230.
Panzner, Karl, 139.
Pape, Emil, s. Totenschau XIV. 11.
v. Pappenheim, G. H. Graf, 155.
Papsdorf, Paul, 238.
Pardy, Armand, 135.
Pasteur, Louis, 102.
v. Páßthory, Kasimir, 240.
Pauer, Max, 143.
Paul, Ernst, 133.
Paul, Jean, 71. 74. 107.
Pedrell, Felipe, 121.
Pembaur, Josef, 96. 143. 189. 190.
Peukert, Anton, 132.
v. Perger, Richard, 257.
Pergolesi, Giovanni Battista, 192 (Bild). 282.
Péroux-Williams, Alice, 237.
Perron, Karl, 232. 277.
Persinger, Louis, 281.
Petrarca 5.
Peters, C. F., 20. 174.
Petersen, John, 187.
Petri-Quartett 46. 90.
Petzl-Demmer, Marie, 232. 277.
Pfeffer-Teutsch, Steffi, 43.
Pfitzner, Hans, 35. 137. 142.
Philharmoniker (Wien) 125. 143.
Philippi, Maria, 140. 141. 187. 191. 278. 279.
Piccini, Nicola, 240.
Pichon, Michael, 190.
Pickert, Adelheide, 45. 136.
Pinks, Emil, 240.
Pirrmann, Paul, 192. 240.
Plaschke, Friedrich, 42. 47. 134. 185. 232. 277.
Plaschke-v. d. Osten, Eva, 42. 47. 135. 185. 232. 277. 279. 284.
Pleyel, Ignaz, 184.
Plüddemann, Martin, 47. 189.
Poggi, Domenico, 172.
Pohle, Hugo, 257. 260.
Pöhler, A., 132.
Pohlig, Karl, 42. 137. 138.
Pollak, Egon, 185. 186.
Ponchielli, Amilcare, 187. 189.
Porpora, Niccolo, 41.
Porst, Bernhard, 278.
Posa, Oscar C., 47. 137. 232.
v. Poschinger, Heinrich, 246. 247. 248.
Possony, Ernst, 278. 285.
Pott, Therese, 191.
Potthof, Ernst, 190.
Pourtalès, Gräfin, 250.
Power, Lionel, 4.
Pracher, Fanny, 135.
Praxiteles 87.
Premyslav, Leopold, 187.
Pretzsch, Karl, 239.
Priebe, Otto, 239.
Prill, Emil, 44. 281.
Prüwer, Julius, 231. 232.
Puccini, Giacomo, 187. 232. 235.
Puchat, Max, 283.
Pustet, Friedrich, 276.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 137.
Rabbow, Elisabeth, 185.
Radetzky, J. W. Graf, 155.
Raff, Joachim, 44. 175.
Raffael 87.
Rahlwes, Alfred, 284.
Ramann, Lina, 19.
Rameau, J. Ph., 39. 47. 51.
Rammelt, Friedrich, 138.
Rantzau, Marie Gräfin, 202. 249.
Raucheisen, Michael, 43. 139.
Rauchenecker, Georg, 143.
Ravel, Maurice, 121.
Rebrovic, Milos, 42. 138.
Regel (Balletmeister) 94.
Reger, Max, 44. 60. 89. 138. 235. 238. 240. 284. 285. 286. 287. 288.
Rehberg, Willy, 191.
Rehfuß, Carl, 140.
Reh-Möbius, Anni, 238.
Reibold, Otto, 139.
Reicha, Anton, 27.
Reichardt, Joh. Fr., 228.
Reichhardt, Hermann, s. Totenschau XIV. 11.
Reimann, Heinrich, 239.
Reinecke, Carl, 119. 154. 240.
Reiner, Fritz, 42. 185. 190. 231. 239. 283.
Reiner, Gebhard, 279.
Reiner, Willi, 190.
Reinhardt, Delia, 231. 277.
Reinhart, Walther, 190.
Reinicke, Wilhelm, 131.
Reißmann, A., 73. 78.
v. Reuter, Florizel, 44.
Reutter, Otto, 229.
v. Reznicek, E. N., 136. 143. 275.
v. Rhaden, Baron, 252. 254.
Rheinberger, Joseph, 164.
Richard, Margaret, 175.
Richards, M., 43.
Richmond, William B., 201.
Richter, C. Arthur, 133.
Richter, E. F., 51. 60.
Richter, Franz Xaver, 288 (Bild).
Richter - Wachsmuth (Sängerin) 138.
Riechers, August, 285.
Riedel-Verein 240.
Riemann, Hugo, 132. 150.
Ries & Erler 90. 91.
Rieß, Elsa, 281.
Rieß, Otto, s. Totenschau XIV. 9.
Rietz, Julius, 154.
Rilke, R. M., 240.
Riotte, Ph. Jakob, 151. 163.
Ripper, Alice, 192. 239.
Ritter, Chr., 95.
Robert-Hansen, Emil, 133.
Roberthin 95.
Robespierre 248.
Rohloff, Max, 229.
Rokohl, Richard, 190.
Roller, Max, 232.
Röntgen, Julius, 236. 271.
v. Roon, Albrecht, 155.
Rosamunde (Langobardenkönigin) 20.
Rosé, Arnold, 236.
Rosé-Quartett 44. 48. 280. 287. 288.
Rosenberger 176.

Rosenthal, Moriz, 280.
Rosenthal, Wolfgang, 192.
Roskin, J., 188.
Rossi, Graf, 250. 251.
Rossini, Gioacchino, 28. 48. 164. 235.
Rößler, Dora, 45.
Rößler, Richard, 45. 91. 188. 230.
Roth, Bertrand, 283.
Rottenberg, Ludwig, 186. 277.
Rubinstein, Anton, 140.
Rückert, Friedrich, 104. 105.
Rückward, Fritz, 95.
Rüdel, Hugo, 284.
Rudolf, Otto, 43.
Rudorff, Ernst, 82.
Rudow, Karl, 277.
Ruge, Johannes, 285.
Ruisdael, Jakob, 107.
Runge, Woldemar, 277.
Rupertus, Otto, 228.
Rutz, Ottmar, 131.
Sacchini, A. M. G., 240 (Bild).
Sadi 104.
Sadoleto (Kardinal) 13.
Saint-Saëns, Camille, 101. 176. 271.
Sakadas 150.
Saldern, Hilda, 96. 238.
v. Saldern (Referendar) 250.
Samachschari 105.
Sammler, Friedbert, 140.
v. Samson-Himmelstjerna, Guido, 91.
Sand, George, 120.
Sanden, Aline, 96. 278.
Sandhage, Clementine, 137.
Sandow, Tilly, 134.
de Sarasate, Pablo, 133. 260.
Sängerbund, Fränkischer, 205.
Sängerverein, Berliner, 280.
Sängervereinigung, Mannheimer, 286.
Saphir, Moritz, 280.
Saro, Heinrich, 163.
Sattler, Carl, 41.
Satz, Cäcilie, 239.
Satz, Elsa, 239.
Sauer, Emil, 282.
Scaria, Emil, 249.
Scarlatti, Domenico, 282.
Schaarschmidt, Martha, 240.
Schachtebeck (Konzertmeister) 96.
Schadow, Gottfried, 169.
Schäfer, Oskar, 132.
Schalk, Franz, 93. 123.
Schapira, Wera, 279. 286.
v. Scharnhorst, G. J. D., 18.
Scharwenka, Philipp, 236.
Scharwenka, Xaver, 45. 184. 236.
Schatz, Albert, 171.
v. Scheele-Müller, Ida, 42.
Scheer, Elsa, 285.
Scheffel, J. V., 134.
Scheffler, John Julia, 276.
Scheidemantel, Karl, 277.
vom Scheidt, Julius, 135. 233.
Schein, Joh. Hermann, 240.
Schelling, Ernest, 47.
Schelper, Berta, 42. 137.
Schemensky, Ferdinand, 46.
Schennich, Emil, 46.
Schereschewski, Martha, 95.
Schering, Arnold, 3. 4. 5. 12.
Schiemann, E., 46.
v. Schill, Ferdinand, 155.
Schiller, Friedrich, 29. 30. 103. 107. 136. 138. 147. 155. 161. 162. 164. 166. 275. 279.
Schilling, Walter, 190.
Schindewolf, Elsa, 176.
Schinkel, K. F., 169.
Schioler, Axel, 39.
Schipper, Emil, 235.
Schlegel, A. W., 104.
Schlegel, Friedrich, 24.
Schlegel, Gebrüder, 73.
Schleinitz, Gräfin, 245. 250.
Schlembach, Josef, 134.
Schlemüller, Hugo, 90.
Schlüter, Andreas, 73.
Schlusnus, Heinrich, 283.
Schlusnus-Weigl, Helene, 283.
Schmedes, Erik, 93.
Schmedes, Paul, 136.
Schmid, A., 174.
Schmidt, Felix, 43.
Schmidt, Franz, 123ff (Der Fall Sch.) 143.
Schmidt, Leopold, 235.
Schmidt-Ziegler, Tilla, 192. 240.
Schmieden, Alfred, 48.
Schmieter, Georg, 134.
Schmücker, Ella, 281.
Schnabel, Artur, 44. 45. 139. 141. 142. 186. 187. 188. 191. 192. 238. 280. 283.
Schnabel-Behr, Therese, 45. 188. 280.
Schnackenberg, F. L., 132.
v. Schober, F., 75.
Scholz, Hans, 27.
Scholz, Wilhelm, 237.
Schönberg, Arnold, 51. 190.
Schönherr, C., 141.
Schorn (Sänger) 134.
Schorr, Fritz, 43. 232.
Schott, Ottilie, 48. 234.
Schott's Söhne, B., 40. 218. 255.
Schramm, Paul, 91. 96. 139. 192. 237. 238. 281.
Schrattenholz, Leo, 187.
Schreck, Gustav, 272.
Schreiber, Frida, 48. 234.
Schröder, Carl, 278. 285.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 30. 31.
Schubert, Erich, 134.
Schubert, Franz, 16. 18. 19ff (Sch.s „Rosamunde“ I). 40. 43. 46. 48. 71ff (Sch.s „Rosamunde“. Schluß). 96. 105. 108. 113. 136. 138. 139. 140. 141. 142. 151. 164. 165. 175. 186. 187. 189. 191. 192. 200. 210. 215. 216. 233. 236. 237. 239. 272. 278. 281. 282. 284. 286. 288.
v. Schuch, Ernst, 277.
v. Schuch, Liesel, 42.
Schüller, Eduard, 92.
Schulz (Staatsrat) 167.
Schulz-v. Skibinski, Charlotte, 192. 237.
Schumann, Georg, 94. 137. 141. 279.
Schumann, Robert, 15. 19. 20. 38. 41. 44. 96. 105. 109. 135. 138. 139. 140. 142. 152. 154 175. 178. 187. 188. 189. 192. 200. 217. 237. 239. 240. 260. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 288.
Schumann-Trio 137.
Schuppert, C., 165.
Schuricht, Karl, 191. 288.
Schürmann, Harry, 43. 232.
Schuster & Loeffler 38.
Schuster-Woldan, Gertrud, 235.
Schütt, Eduard, 176.
Schütt, Walter, 136.
Schütz, Heinrich, 95. 284.
Schütz, Helene, 284.
Schützendorf (Sänger) 135.
Schuyer, Ary, 285.
Schwalm, Robert, 155.
Schwartz, Josef, 93. 140.
Schwarz, Franz, 43. 233.
Schwebsch, Erich, 183. 184.
Schweers & Haake 257. 260.
Schwerdt, Franz, 134.
v. Schwerin, Graf, 155.
Schwers, Paul, 45.
Schwickerath, Eberhard, 142.
v. Schwind, Moritz, 72. 75. 76. 79. 80.
Seebataillon (Tsingtau) 175. 176.
Seebe, Magdalene, 141. 185.
Seelig, Otto, 48. 285.
Seidel, F. L., 163.
Seidler-Winkler, Bruno, 185.
Seifriz, Max, 164.
Seillière, E., 74.
Seitz, Ludwig, 43.
Sekles, Bernhard, 143. 240.
Sembrich, Marcella, 131.
Senius-Erler, Klara, 136.
Sering, Fr. Wilh., 156.
Seybold, Arthur, 184.
Seydel, Irma, 48.
Seydel, Martin, 131.

Sgambati, Giovanni, s. Totenschau XIV. 7.
Shakespeare, William, 27. 28. 88. 104. 150. 275. 278.
Siegel, C. F. W., 182. 230.
Siegel, Else, 96.
Siegel, Rudolf, 95.
Siegfried-Martini, Helene, 191. 282.
Siems, Margarete, 185. 281.
Sigwart, Botho, 279.
Silcher, Friedrich, 155. 205.
Silcher-Quartett, Schwäbisches, 205.
Silhavy, Otto, 139.
Simon, Alfred, 136. 284.
Simon, Karl, 41.
Simon, James, 44. 237.
Simons, Rainer, 235.
Simrock, N., 90. 91.
Sinding, Christian, 137.
Singakademie (Berlin) 94. 166ff. 279.
Singakademie, Dresdener, 283.
Singakademie (Königsberg i. P.) 95.
Singakademie (Leipzig) 240.
Singer, Richard, 48.
Sistermans, Anton, 45. 136.
Sitt, Hans, 141.
v. Skopnik, Eva, 187.
Slezak, Leo, 139. 235. 240. 288.
Smetana, Friedrich, 135. 150. 164. 231. 232.
Smithson, Henriette, 28.
Sontag, Henriette, 250. 251.
Soomer, Walter, 47. 141. 187. 283.
Sophokles 87.
Spiegel, Magda, 232.
Spina, Carl, 212.
Spitzner, Alfred, 90. 190. 283.
Spohr, Louis, 228.
Spontini, Gasparo, 27. 164.
Stade, Friedrich, 182.
Stadtegger, L., 135.
Stadttheater (Hamburg) 92.
Stadttheater (Straßburg i. E.) 142.
Stahl, Eugenie, 43. 232.
Standke, Hugo, 139.
Stankiewicz-Mogila, Anny, 47.
Stapelfeldt, Martha, 44.
Staub, Gottfried, 96.
Stavenhagen, Agnes, 83.
Stavenhagen, Bernhard, 82f (B. St. †). 144 (Bild). s. Totenschau XIV. 8.
Stavenhagen, Viktoria, 83.
Steibelt, Daniel, 151. 152. 159.
Stein, Fritz, 48.
v. Stein, Heinrich, 183.
Stein, Lola, 134.
Steinbach, Fritz, 94. 142.
Steiner, Franz, 47.
Steiner & Co. 154.
Steinhage, Ernst, 42. 138.
Steinhausen, F. A., 89.
Steinhäuser, C., 155.
Steinitzer, Max, 38. 229.
Stenz, Arthur, 190.
Stephani, Hermann, 132. 285.
Sternfeld, Richard, 182. 237. 274.
Stieber, Richard, 134.
Stieglitz, Heinrich, 109.
Stieler, Kurt, 240.
Stierl, Hans, s. Totenschau XIV. 9.
Stobäus, Johann, 95.
Stöbe, Paul, 132.
Stoffregen, Alexander, 48.
Stöhr, Richard, 51. 60. 90. 230.
Stolle, Hildegard, 282.
Stoltz-Premyslav, Eugenie, 46. 187. 237.
Stolz, Susanne, 43.
Stolzenberg, Georg, 229.
Stolzenberg, Hertha, 231.
Strattner (Komponist) 138.
Strattner, G. Ch., 282.
Straube, Karl, 138. 141. 285.
Strauch, Margarete, 234.
Strauß, Richard, 37. 38. 43. 47. 48. 83. 94. 136. 138. 139. 141. 149. 150. 153. 154. 157. 159. 164. 180. 187. 188. 190. 191. 192. 232. 235. 236. 237. 272. 273. 275. 279. 282. 288.
Strawinsky, Igor, 94.
Streicher, Theodor, 285.
Streichquartett, Böhmisches, 48. 96. 142. 192. 236. 286.
Stretter, Gertrud, 232.
Striegler, Johannes, 190.
Stronck-Kappel, Anna, 190.
Studeny, Herma, 43. 139.
Stünzner, Elisa, 42.
Sucher, Joseph, 149. 150. 158.
Sulze & Galler 91.
Sulzer (Komponist) 96.
v. Suppé, Franz, 277.
Susato, Tielmann, 151.
Sutter, Hermann, 278.
Sweelinck, J. P., 95. 140.
Symphoniekonzerte (Dresden) 190.
Symphoniekonzerte (Genf) 47.
Symphoniekonzerte (Graz) 47.
Symphoniekonzerte, Städtische (Magdeburg), 141.
Synagogenchor (Essen) 46.
Szendrei, Alfred, 92.
Szigeti, Josef, 96. 278.
Szymanowski, Karol, 123.
Tacitus 103.
Tartini, Giuseppe, 40. 282.
Tauber, Richard, 42.
Taubmann, Otto, 46.
v. Tauentzien, Friedrich Graf, 166.
Tausch, Julius, 139.
Telemann, Georg Philipp, 282.
Telmanyi, Emil, 46. 280.
Theaterzeitung, Wiener, 24. 76.
Therig, A., 138.
Thiel, Carl, 239.
Thilo, Emil, 44.
Thomaner-Chor 30.
Thomas, Ambroise, 43. 103.
Thomas, Rudolf, 42.
Thomaschek, Hans, 231.
Thönicke, O., 138.
Thornberg, Julius, 44. 45. 280.
Thuille, Ludwig, 51. 52. 83.
Tichatschek, Joseph, 30.
Tieck, Ludwig, 73.
Tillmetz, Rudolf, s. Totenschau XIV. 11.
Timotheus von Milet 150.
Tobias, Rudolf, 91.
Tofft, Alfred, 39.
Tomaschek, Joh. Wenzel, 228.
Tonger, P. J., 228.
Tonhallen-Orchester (Düsseldorf) 139.
Tonkünstler-Orchester (Wien) 287.
Tonkünstlerverein (Dresden) 46. 190. 283.
Tonkünstlerverein (Frankfurt a. M.) 139. 283.
Tonkünstlerverein (Magdeburg) 141.
Tonkünstlerverein (Wien) 287.
Torchiana, André, 190.
Tornauer, Richard, 42.
Tostmann, Anna, 176.
Trio, Dresdener, 190.
Trio, Rheinisches, 139.
Triovereinigung, Braunschweiger, 138.
Triovereinigung, Kölner, 140.
Trunk, Richard, 142. 288.
Tschaikowsky, Peter, 94. 133. 164. 233. 275.
Tschudy, Helene, 279.
Tunder, Franz, 95.
Turina, Joaquin, 118. 121. 122.
Twesten, Karl, 197.
Ucko, Paula, 48. 234.
Uhl, Friedrich, 182.
Uhlig, Theodor, 105.
Uhr, Charlotte, 277.
v. Ulmann, Albrecht, 234.
Ulrich (Sängerin) 43.
Uniontheater (Straßburg i. E.) 142.
Universal-Edition 276.
Universitätskirchenchor (Leipzig) 140. 285.
Ursula Mädchen-Chor, St., 281.
Uzielli, Lazzaro, 140.
Vaccaj, Niccolo, 164. 275.
Valerius 236.

v. Vecsey, Franz, 235. 281. 288.
Velden, Johannes, 188.
Velden, Nina, 188.
Verband niedersächsischer Männergesangvereine 47. 284.
Verdi, Giuseppe, 38. 43. 93. 134. 135. 164. 231. 233. 234. 235. 236. 275. 281.
Verein, Akademischer (Leipzig), 205.
Verein für Kammermusik (Braunschweig) 138.
Verein für klassische Kirchenmusik 143.
Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 175.
Verein Hamburgischer Musikfreunde 140.
Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 141.
Vermeer van Delft 117.
Veuve, Adolphe, 90.
Vianna da Motta, José, 117.
Vierling, Georg, 164. 272.
Vieuxtemps, Henri, 133.
Vieweg, Chr. Friedrich, 229.
Vigner, Albert, 42. 137. 138.
Viguerie, B., 151.
Vilmar, Emma, 185.
Viotti, G. B., 228.
Virchow, Rudolf, 102. 197.
de Vitry, Philipp, 6.
v. Voigtlaender, Edith, 131. 139.
Vogel, Wilhelm, 21.
Vogelstrom, Fritz, 42. 277.
Vogel v. Vogelstein 144.
Vogl, Joseph, 278.
Volck, Hedwig, 284.
Volckert, Franz, 164. 275.
Volkmann, Fritz, 233.
Volkmann, Robert, 139. 150. 157. 272.
Volksoper (Wien) 235.
Vollerthun, Georg, 237.
Voß, Otto, 48.
Wachsmuth, Margarete, 237.
Wachsmuth, W., 138.
Wachter, Karl, 229.
Wagener, Hermann, 199.
Waghalter, Ignatz, 231.
Wagner, Cosima, 246. 247.
Wagner, Franz, 46.
Wagner, Maria, 231.
Wagner, Richard, 16. 38. 42. 43. 44. 48. 75. 88. 92. 93. 96. 101. 105. 114. 128. 131. 132. 135. 136. 139. 142. 143. 149. 154. 165. 178. 179. 180. 182. 183. 184. 185. 186. 189. 191. 203. 225. 226. 227. 228. 231. 232. 234. 235. 237. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 250. 271. 274. 275. 277. 285. 286.
Wagner, Siegfried, 96.
Wahle, Christian, 232.
Wahlström, Irene, 91.
Waldeck, Benedikt, 197.
v. Waldkirch, Oscar, 276.
Walker, Edyth, 236.
Wallbach, Ludwig, 205.
Walleni, Lilly, 47.
Wallner, Leonore, 283. 284.
Wallraf 285.
Walter, Bruno, 135. 141. 142. 192. 278. 287.
Walter, Elsa, 281.
Walter, George A., 94. 95. 281.
Walter, Rose, 188.
Walther, Gottfried, 95.
Walther von der Vogelweide 103. 129.
Waschow, Gustav, 232.
Weber, Bernhard Anselm, 166. 167. 168. 169.
v. Weber, Carl Maria, 16. 20. 24. 27. 40. 42. 43. 72. 73. 93. 94. 139. 140. 141. 147. 149. 150. 153. 156. 157. 158. 163. 165. 175. 187. 198. 235. 236. 239. 280. 285.
Weber, Marta, 135.
Weber-Bell, Susanna, 131.
Wechter (Sänger) 30.
Wedekind-Klebe, Agnes, 232.
Weger, A., 282.
Wehsener, Emil, 285.
Weidt, Carl, 285.
Weigl, Bruno, 91.
Weil, Hermann, 143.
Weiller, Helene, 285.
Weinbaum, Paula, 136. 239.
Weiner, Leo, 190.
Weingarten, Paul, 45.
Weingartner, Felix, 29. 93. 94. 113. 125. 143. 285. 286.
Weis, Karl, 235.
Weißenborn, Hermann, 284.
Weißgerber, Andreas, 281.
Wellington, Lord, 129.
Wendel, Ernst, 187.
Wendland, Waldemar, 136.
Werhard-Poensgen, Mimi, 140. 186. 278.
Wermann, Oskar, 155.
Werner, E., 231.
Wesendonk, Mathilde, 274.
Wethlo, Franz, 131.
Wettstein, Heinrich, 41.
Wetz, Richard, 240.
Wetzler, Hermann Hans, 43. 47. 232.
Wever, Max, 280.
Whitman, Sidney, 202. 243. 249.
Wichgraf, Else, 234.
Wicke, Richard, 131. 132.
Wiechmann, Margarete, 239.
Wiedey, Hans, s. Totenschau XIV. 9.
Wieland, Chr. M., 20.
Wieniawski, Henri, 41. 133. 281.
Wieprecht, Wilh. Friedrich, 163.
Wiesike, Lillian, 239.
Wilbrandt, A., 238.
Wildermann, Hans, 43.
Wilhelm I., Kaiser, 155. 156. 279.
Wilhelm II., Kaiser, 114. 149.
Wilhelm, Karl, 163. 229.
Wilhelm (Sänger) 93.
Wilhelmi, Julius, 277.
Wilkau 96.
Wille, Georg, 190.
Wille, O. K., 175.
Wille-Quartett 284.
Willner, Arthur, 133.
Wilms, Fr., 138.
Wilms, Jan Willem, 151.
Winderstein, Hans, 96. 141.
Winderstein-Orchester 96. 191. 192. 240. 285.
Winkelshoff, Heinrich, 186.
Winter, Georg, 132.
v. Winter, Peter, 149. 153.
v. Wintter, H. E., 192. 240.
Wissiak, Wilhelm, 186.
Witt, Toni, 134.
Wittenberg, Alfred, 44. 138. 187. 237. 283.
Wittich, Marie, 277.
Wohlbrück, W. A., 147.
Wohlgemuth, Gustav, 240.
Wolf, Frieda, 231.
Wolf, Hugo, 137. 138. 141. 188. 238. 281. 282. 284. 285.
Wolf, Johannes, 3. 6. 10.
Wolf, Otto, 141.
Wolf, Sophie, 186.
Wolfer, Anton, 91.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 134. 137. 286.
Wolff, Werner, 42.
Wolfram, Karl, 134.
Wolfram von Eschenbach 129.
Wolfrum, Philipp, 48. 285.
v. Wolzogen, Hans, 96. 183. 184. 274.
Wotquenne, Alfred, 171. 172. 173. 174.
v. Wrangel, F. H. E. Graf, 155.
Wucherpfennig, Hermann, 232.
Wunderer, Adolf, s. Totenschau XIV. 11.
Wunderhorn-Verlag 228.
Wunderlich, Philipp, 239. 283.
Wüllner, Ludwig, 131. 138. 238. 279.
Wünsche, Max, 192.
Wyrott, Karl, 91. 184.
Ysaye, Théo, 47.
Zabel, C., 155.
Zacconi, Ludovico, 7.
Zadora, Michael, 190.

v. Zajc, Ivan, s. Totenschau XIV. 8.
Zapf (Opernsänger) 204.
Zech, Julius, 149. 156. 157. 163.
Zeelander, Gottfried, 280.
Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Wiener, 24.
Zeitung, Frankfurter, 92.
Zeitung, Spenersche, 167.
Zelenka, Ladislaus, 142.
Zeller, Karl, 186.
Zelter, Karl Friedrich, 166. 167. 168. 169. 170. 228.
v. Zemlinsky, Alexander, 94.
Zepler, Bogumil, 229.
Zichy, August Graf, 208.
Ziegler, Lina, 134.
Ziehn, Bernhard, 51. 61. 65.
v. Zieten, Joachim Hans, 155.
Zilcher, Hermann, 288.
Zilken, Willy, 134.
Zimbalist, Efrem, 39.
Zimmermann, Adolf, 190.
Zimmermann, Emmy, 92. 185.
Zimmermann, Ernst, 190.
Zimmermann, Helene, 286.
Zimmermann, Jul. Heinr., 41. 90. 91. 185. 230. 275.
Zingarelli, N. A, 288 (Bild).
Zöllner, Heinrich, 93. 158. 164.
Zottmayr, Georg, 232. 277.
Zscherneck, Georg, 192.
Zuber, Arnold, 279.
Zulauf, Ernst, 134.
Zulani, J. Antonio, 240.
Zumpe, Hans, s. Totenschau XIV. 11.
Zuschneid, Karl, 155.
Zweers, Bernard, 137.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Caspar, Helene: Klavier-Unterricht. Ein Wegweiser und Ratgeber für Lehrende und Lernende. 89.
Holle, Hugo: Goethes Lyrik in Weisen deutscher Tonsetzer bis zur Gegenwart. Eine stilistische Studie. 228.
Lindner, Edwin: Richard Wagner über „Tannhäuser“. Aussprüche des Meisters über sein Werk. 274.
Martienssen, Franziska: Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst. 228.
Rupertus, Otto: Der Geiger. 229.
Steinitzer, Max: Musikal. Strafpredigten eines Grobians. 38.
Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe. Bd. 13/16. 182.
Wicke, Richard: Sprechen, Singen, Musik. 131.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Barclay Squire, William: Madrigale berühmter Meister des 16. und 17. Jahrh. Bd. III. 275.
Berr, José: op. 66, 68. Deux morceaux pour le piano. 90.
Biedermann, Edward J.: op. 28. „Anthologie.“ Six short recital pieces for piano. 91.
Bing, Albert: op. 6. Vier Lieder. 184.
Blech, Leo: „Gott, Kaiser, Vaterland“. Für Gesang und Klavier. 230.
Bleyle, Karl: „Die Mütter, die längst in der Erde ruh'n“. Für Gesang und Klavier. 276.
Blümel, Alfons: Hindenburg-Ballade für Gesang und Klavier. 276.
Bondi, S.: Die Technik der Fingersatzoktaven auf der Geige. 133.
Brandt, Oskar: „Aus dem Kinderleben“. Für Klavier. 91.
Cerny, Fr.: Danse des Satyres, Nocturne et Intermezzo pour la Contrebasse et Piano. 41.
Claußnitzer, Paul: op. 29. Elf Choralvorspiele von mittlerer Schwierigkeit für Orgel. 41.
Dulow, Fürst N. G.: Spiccato- und Staccato-Studien für Violine. 133.
van Eyken, Heinrich: Zwei Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. 133.
Fabricius, Jakob: „Dormeuse“. Morceau pour Violoncelle et Piano. 90.
Ferrata, G.: op. 9. No. 2. „A night on the island of Amalasunta.“ Nocturne. 90.
Fock, Dirk: op. 6. „Die Jungfrau von Orleans.“ Konzertarie für dramatischen Sopran mit Orchesterbegleitung. 275.
Foerster, Adolph M.: op. 48. Vorspiel zu Goethes „Faust“ für Orchester. 275.
Fuhrmeister, Fritz: „31. Juli 1914“. Lied für eine Singstimme mit Klavier. 230.
Gambke, Martin: „Die Geschichte von Lüttich“. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 229.
Göhler, Georg: Neun Soldatenlieder von Hermann Löns für Männerchor. 90.
Goller, Vincenz: „Die eiserne Harfe“. Zwölf religiöse Kriegslieder für Gesang und Orgel 276.
Halvorsen, Johan: op. 31. Norwegische Weise für Violine mit Streichinstrumenten. 133.
Hartmann, Leo: „Erlösung“. Lied. 229.
Hausmusik des „Kunstwart“. No. 400—407. 230.
Henriques, Fini: op. 35. Mazurka für Violine und Klavier. 39.
Hirn, Carl: op. 10. Kabinettstücke für Klavier. 90.
Holländer, Viktor: Gardemarsch für Gesang und Klavier. 229.
Hoyer, Karl: Acht Skizzen für Pianoforte. 91.
Huber, Hans: Arpeggienschule für Klavier. 91.
Kahn, Robert: op. 61: Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 184.
Kaun, Hugo: „Heil dir im Siegerkranz“. 184.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 95. Vierundzwanzig Etüden für Anfänger im Harmoniumspiel. — Zwanzig leichtere Etüden für Harmonium. 41.

Kienzl, Wilhelm: „Das Lied vom Weltkrieg". Hymne mit Klavierbegleitung. 230.
Kirchl, Adolf: Fünf Soldatenlieder für eine mittlere Singstimme mit Klavier. 276.
Knorr, Iwan: Sechs Lieder für Männerchor nach altdeutschen Texten. 133.
Kreisler, Fritz: Meisterwerke der Violine mit Klavierbegleitung in neuer Bearbeitung. 40.
Kriegsflugblatt No. 1—14. Für eine Singstimme mit Klavier. 90.
Kriegsflugblatt No. 15—20. 230.
Künzle, Hans: op. 2. Vier Stücke für das Pianoforte. 91.
Leschetizky, Théodore: op. 49. Deux préludes. 91.
Lieberson, S.: Aus dem 18. Jahrhundert. Bearbeitungen für Violine und Klavier. 39.
Lubrich sen., Fritz: op. 101. „Die Soldatenmutter." Für Männerchor. 276.
Meyerhold, Casimir: op. 3. Préludes. 90.
Müller, Franz: Technische Übungen für Klavier (Mittelstufe) mit Erläuterungen für die Ausführung. 91.
Müller-Hartmann, Robert: op. 6. Sieben Skizzen für Klavier. 90.
Ochs, Siegfried: Sechs deutsche Volkslieder für gemischten Chor gesetzt. 230.
Ore, Adam: op. 75. Pastorale über „Stille Nacht" für Orgel. — op. 76. Phantasie über „Harre, meine Seele" für Orgel. 41.
Palmgren, Selim: op. 44. Drei Männerchöre a cappella. 230.
Reger, Max: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung. 89.
Richter, C. Arthur: op. 15. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 133.
Robert-Hansen, Emil: op. 14. Drei Gedichte von Alfred Kase für Bariton und Klavier. 133.
— op. 12. Drei Stücke für Flöte. 133.
Rohloff, Max: „Zwei Meilen Trab". Ballade für Bariton und Klavier. 229.
Rößler, Richard: op. 27. Zwei Impromptus für Pianoforte. 91.
— op. 26. Vier geistliche Chöre für gemischten Chor. 230.
v. Samson-Himmelstjerna, Guido: op. 38. Étude de concert pour piano. — op. 39. Zwei Impromptus für Klavier. 91.
Sattler, Carl: op. 18. Drei Stücke für Harmonium. 41.
Scheffler, John Julia: Zwei deutsche Kriegslieder für Männerchor. 276.
Schlemüller, Hugo: op. 21. Das Studium der vierten Lage für Violoncello. 90.
Schioler, Axel: Zwei Stücke für Violine und Piano. 39.
Schramm, Paul: op. 15. „Skizzen vom Maskenball." Klavierstück. 91.
Seidler-Winkler: „Die alten Kämpen". Ballade für Gesang und Klavier. 184.
Seybold, Arthur: op. 172. Das neue System. Leichtfaßliche Violinschule. 184.
Spitzner, Alfred: Tonleiter- und Akkordstudien für Violine. 90.
Steinitzer, Max: „Die Braut von Korinth". Ballade für Deklamation mit durchgehender Klavierbegleitung. 229.
Stöhr, Richard: op. 35. Fünf Intermezzi für Harmonium und Pianoforte. 90.
— op. 43. Quartett für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Klavier. 230.
Tobias, Rudolf: op. 11. „Im Frühling." Vier kleine Stücke für Klavier. 91.
Tofft, Alfred: op. 56. „Crépuscule" für Violine und Klavier. 39.
Veuve, Adolphe: op. 3. Trois morceaux pour piano. 90.
Wachter, Karl: „Das Lied vom Hindenburg". 229.
Wahlström, Irene: Drei Charakterstücke für Klavier. 91.
v. Waldkirch, Oscar: Sechs Lieder mit Klavier. 276.
Weigl, Bruno: Zehn kleine Vortragsstücke für Pianoforte. 91.
Wettstein, Heinrich: 50 Choralvorspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch. 41.
Wilhelm, Karl: Kriegslieder und andere Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. Herausgegeben von Georg Stolzenberg. 229.
Willner, Arthur: op. 20. Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere. 133.
Wolfer, Anton: Neue praktische Klavierschule. III. Tl. 91.
Wyrott, Karl: op. 8. Tonleiter- und Akkordstudien für Klavier. 91.
— Technische Studien für Klavier. 91.
Zepler, Bogumil: Vier Lieder eines Alexander-Grenadiers. 229.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Der Krieg und die deutsche Musik. 129.
Adrian, Karl: Das Kriegslied der Kunstdichtung. 129.
Avenarius, Ferdinand: Wie groß ist die Zeit! 34.
— Die neue Zeit. 34.
— Der Geist von heute und die Künste. 34.
Bekker, Paul: Kunst u. Krieg. 36.
Bienenfeld, Karl: Elsa Goldmark †. 180.
Bittner, Julius: Merk's, deutsche Welt! 271.
Börsen-Courier, Berliner: Karl Goldmark †. 225.
Fidus: An die deutschen Künstler. 84.
Gallwitz, S. D.: Die Musik und der Krieg. 271.
Göhler, Georg: Die Wiedergeburt der deutschen Musik. 128.
— Zwei Feldpostbriefe. 272.
Hartungsche Zeitung, Königsberger: Karl Goldmark †. 226.
v. Hausegger, Siegmund: Die Kunst „international"? 86.
Helm, Theodor: Karl Goldmark. 177.

Istel, Edgar: Die verkannte „Carmen“. 87.
Kalbeck, Max: Karl Goldmark. 179.
Karpath, Ludwig: Der Dalcroze-Rummel. 126.
Korngold, Julius: Karl Goldmark. 178.
Kreuz-Zeitung: Karl Goldmark. 224.
Monatshefte, Süddeutsche: Rudolf Louis †. 35.
Neueste Nachrichten, Leipziger: Der Heimgang Karl Goldmarks. 226.
Neueste Nachrichten, Münchener: Karl Goldmark †. 225.
Niemann, Walter: Die Wiedergeburt der deutschen Tonkunst. 84.
Oberlaender, L. G.: Militärmärsche einst und jetzt. 127.
Pfaender, Hermann: Beethoven-Feiern in Kriegszeiten. 129.
Post, Die: Karl Goldmark †. 224.
Püringer, August: Karl Goldmark †. 226.
Reitler, Josef: Kriegsmusik. 86.
v. Reznicek, E. N.: Karl Goldmarks Tod. 227.
Rychnovsky, Ernst: Karl Goldmark. 181.
Salten, Felix: Mit Musik. 127.
Specht, Richard: Goldmark. 177.
Specht, Persönliches über Goldmark. 180.
— Goldmark. 224.
Stapel, Wilhelm: Unsere Vaterlandslieder. 34.
Steinitzer, Max: Karl Goldmark †. 225.
Unger, Max: „Der unwahre Jacob“ und anderes Kleines aus großer Zeit. 126.
Weingartner, Felix: Karl Goldmark. 179.
v. Woikowsky-Biedau, Viktor: Das Recht der Lebenden in der deutschen Tonkunst. 273.
v. Wolzogen, Hans: Gedanken zur Kriegszeit. 35.

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER BERNHARD SCHUSTER

HEFT 18

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN · W · 57
14 · JAHRG · 1915 JUNI

Sonderhefte der MUSIK

1. Bach-Heft . . . . Jahrgang V/1
2. Bach-Heft V/2
1. Beethoven-Heft (vergriffen) . . . I/12
2. Beethoven-Heft (vergriffen) . . . II/6
3. Beethoven-Heft (vergriffen) . . III/12
4. Beethoven-Heft V/4
5. Beethoven-Heft VII/13
6. Beethoven-Heft IX/1
7. Beethoven-Heft IX/13
8. Beethoven-Heft IX/14
9. Beethoven-Heft X/6
10. Beethoven-Heft XI/7
Berlioz-Heft III/5
1. Brahms-Heft II/15
2. Brahms-Heft XII/1
3. Brahms-Heft XII/2
Bruckner-Heft VI/1
1. Chopin-Heft VIII/1
2. Chopin-Heft IX/10
Cornelius-Heft III/17
1. Dvořák-Heft X/23
2. Dvořák-Heft X/24
Gluck-Heft XIII/19
Haydn-Heft VIII/16
1. Liszt-Heft V/13
2. Liszt-Heft XI/1
Mahler-Heft X/18
1. Marschner-Heft XI/5
2. Marschner-Heft XI/6
Mendelssohn-Heft VIII/9
1. Mozart-Heft IV/1
2. Mozart-Heft V/7
3. Mozart-Heft XIV/1
1. Schubert-Heft VI/7
2. Schubert-Heft VI/8
3. Schubert-Heft XI/23
1. Schumann-Heft V/20
2. Schumann-Heft IX/17
1. Richard Strauß-Heft IV/8
2. Richard Strauß-Heft XIII/17
1. Verdi-Heft XIII/1
2. Verdi-Heft XIII/2
1. Wagner-Heft (vergriffen) I/9
2. Wagner-Heft I/20-21
3. Wagner-Heft II/16
4. Wagner-Heft III/20
5. Wagner-Heft IV/10
6. Wagner-Heft V/19
7. Wagner-Heft VII/19
8. Wagner-Heft VIII/19
9. Wagner-Heft X/1
10. Wagner-Heft X/20
11. Wagner-Heft XI/19
12. Wagner-Heft XII/10
13. Wagner-Heft XII/15
14. Wagner-Heft XII/16
Weber-Heft V/17
Hugo Wolf-Heft II/12

Amerika . . . . Jahrgang IV/16
Rußland VI/13
Skandinavien III/22
Berlin X/13
Wien IX/7

*

1. Faschingsheft VI/10
2. Faschingsheft VII/9
3. Faschingsheft VIII/10
4. Faschingsheft IX/9
5. Faschingsheft X/10
6. Faschingsheft XI/10
7. Faschingsheft XII/9
8. Faschingsheft XIII/10

*

Gesangskunst VIII/24
Münchener Künstler-Theater . . . VIII/7
Opern-Renaissance IX/5
Zeit- und Streitfragen, Heft 1 . . VII/3
Zeit- und Streitfragen, Heft 2 . . . IX/6

*

Moderne Tonsetzer, Heft 1 . . . . VII/1
(Reger — Weingartner)
Moderne Tonsetzer, Heft 2 . . . . VII/5
(Bungert — Bruch)
Moderne Tonsetzer, Heft 3 . . . . VII/7
(Pfitzner — Klose)
Moderne Tonsetzer, Heft 4 . . . . VII/11
(d'Albert — Hausegger)
Moderne Tonsetzer, Heft 5 . . . . VII/15
(Goldmark — Mahler)
Moderne Tonsetzer, Heft 6 . . . . VII/22
(Arnold Mendelssohn — Blech)
Moderne Tonsetzer, Heft 7 . . . . VIII/3
(Tinel — Wolf-Ferrari)
Moderne Tonsetzer, Heft 8 . . . VIII/13
(Humperdinck — Siegfried Wagner)
Moderne Tonsetzer, Heft 9 . . . VIII/22
(Sinding — Georg Schumann)
Moderne Tonsetzer, Heft 10 . . . IX/24
(Rüfer — Hugo Kaun — Robert Kahn)

*

1. Tonkünstlerfestheft (vergriffen) . . I/16
2. Tonkünstlerfestheft II/17
3. Tonkünstlerfestheft III/16
4. Tonkünstlerfestheft IV/17
5. Tonkünstlerfestheft V/16
6. Tonkünstlerfestheft VI/18
7. Tonkünstlerfestheft VII/17
8. Tonkünstlerfestheft VIII/17
9. Tonkünstlerfestheft IX/16
10. Tonkünstlerfestheft XI/16
11. Tonkünstlerfestheft XII/17
12. Tonkünstlerfestheft XIII/16

NEUE OPERN

Ildebrando Pizzetti: „Phädra", Buch von Gabriele d'Annunzio, hat kürzlich an der Mailänder Scala ihre Uraufführung erlebt.

OPERNSPIELPLAN

Mailand: Seit Eröffnung der Spielzeit (Dezember) in der Scala ist Wagners „Rheingold" bereits 16mal aufgeführt worden.

KONZERTE

Brüssel: In der „Monnaie" hat kürzlich ein Konzert stattgefunden, ausgeführt vom Kölner Gürzenich-Chor und Orchester unter Leitung von Hermann Abendroth. Zum Vortrag kamen Werke von Beethoven („Leonore" No. 3), Mozart („Ave verum"), Brahms (5. Satz aus dem „Deutschen Requiem"), Weber („Freischütz"-Ouvertüre) und Wagner (Schlußszene aus den „Meistersingern"). Solisten: Angèle Vidron, Sophie Wolf, Modest Menzinsky und Tilman Liszewski (alle von der Kölner Oper).

Luzern: Der Kursaal eröffnete die Saison 1915 am 3. April. Es finden täglich zwei Orchesterkonzerte (nachmittags 4 bis 6 und abends 8½ bis 11 Uhr) in der großen Halle, bei passender Witterung im Kurhausgarten statt. Weitere künstlerische Darbietungen werden entsprechend der Entwickelung des Saisonverkehrs erfolgen.

M.-Gladbach: Die zweite Hälfte des Winters war musikalisch bedeutend lebhafter als die erste. In drei Symphonie- und zwei Cäciliakonzerten wurden unter Gelbke aufgeführt: Beethovens „Eroica", Brahms' „Vierte" und Schumanns B-dur Symphonie, ferner die „Coriolan"-Ouvertüre, das „Meistersinger"-Vorspiel, Beethovens Es-dur Klavierkonzert (Therese Pott), desselben Meisters Violinkonzert (Karl Körner), „Tod und Verklärung" von Strauß, Weingartners „Aus ernster Zeit", Schumanns Cellokonzert (Lotte Hegyesi), Haydns „Schöpfung" mit den Solisten: Lauprecht van Lammen, A. Kohmann und Bruno Bergmann, Bruchs Hymne für Chor, Orchester und Orgel. Frau Erler-Schnaudt bot Liedervorträge von Schubert, Silcher, Trunk, Ramrath u. a. Die Beteiligung, namentlich an den Symphoniekonzerten, war sehr groß.

Würzburg: Am 24. März veranstaltete das Königliche Konservatorium der Musik eine Erinnerungsfeier an den 100. Geburtstag des früheren Direktors der Anstalt Joh. Georg Bratsch (1859—1873), bei der u. a. einige Lieder von Bratsch zum Vortrag kamen.

Zwickau: Paul Gerhardts letzte beiden Orgelkonzerte in der Marienkirche brachten einen J. S. Bach-Abend (Nr. 4) mit einer Anzahl weniger bekannter Choralvorspiele und Erstaufführungen von Werken für Orgel und für Violine mit Orgel von E. W. Degner (gestorben 1908 zu Weimar) und von neuen Orgel- und Violinwerken der beiden Österreicher Roderich v. Mojsisovics und Bruno Weigl (Brünn). Das Programm, mit Brahms („O Traurigkeit, o Herzeleid") beginnend, bot einen Ausschnitt aus der Entwickelungsgeschichte der modernen Orgelmusik.

TAGESCHRONIK

Musikalische Kriegsgeschichte. Von einem feldgrauen Musiker wird der „Chemnitzer Allgemeinen Zeitung" geschrieben: Im europäischen Konzert hat es immer unsichere Kantonisten gegeben, durch die politische Verstimmungen herbeigeführt wurden. Zu scharfen Dissonanzen aber kam es, als die Engländer glaubten, im Welthandel die erste Geige spielen zu müssen. Diese Unstimmigkeiten waren aber nur der chromatische Übergang zu den folgenden Ereignissen, von denen wir jetzt ein Lied zu singen wissen. Aus den Untertönen, die zu den Schalmeien der Friedenskongresse erklangen, ahnte man, daß der schöne Friede schließlich flöten gehen werde, und daß die Zeit zu Ende war, da der Himmel voller Geigen hing. Den Auftakt zur Kriegsouvertüre bildete das Serajewoer Attentat, das auch nicht zartbesaitete Gemüter entsetzte. Mit den Brusttönen der Überzeugung setzte sich Rußland für die serbischen Mörder ein und wollte die Welt abermals mit der alten Leier heuchlerischer Friedensversicherungen täuschen; doch war es klar, daß eine andere Tonart bald einsetzen werde. Wie die Posaunen von Jericho schmetterten also die Kriegserklärungen der Verbündeten durch die Welt. Die Franzosen meinten, die Italiener würden in dasselbe Horn stoßen und sie bei der grausigen Symphonie der Schlachten begleiten. Aber die klugen Italiener haben ihnen etwas gepfiffen und geblasen. Sofort ließen die hohen Töne in der französischen und belgischen Presse nach. Aber mit Pauken und Trompeten begrüßte diese Presse den Einsatz Englands, und endlose Lobeshymnen stimmten sie über Grey an, deren Leitmotiv die Hoffnung war, die verhaßten Deutschen ad libitum vernichten zu können. Als aber die starken belgischen Festungen attacca erobert wurden, blies Belgien bald auf dem letzten Loch und das englische Horn verlor die Führung. Im Osten trommelte Hindenburg auf die Russen aus dem ff los; in den Masurischen Seen hörten sie alle Engel singen, während sie in den Karpathen von den Österreichern nach Noten verhauen wurden. Ein Verschweigen nützt nichts, denn die Neutralen hängen schließlich doch alles an die große Glocke. Darob intonieren die Ententemächte einen drohenden Chor der Rache, weil ihnen derart heimgegeigt wird. Zwar singen die Engländer allenthalben den abgedroschenen Refrain, daß sie schließlich siegen werden, aber unsere großen Dirigenten bringen diese Zwischenstimmen nicht aus dem Takt. Entscheiden wird das Unisono der Bundesbrüder, mit dem das feindliche Ensemble crescendo und fortissimo niedergerungen werden wird. In den Pausen hört man schon jetzt das Tremolo eines kläglichen Miserere, und das Ende vom Liede wird den Absichten der Komponisten nicht so rein klingen, als sie es von einem so vielköpfigen Orchester erwarteten.

Nur keine Boche-Musik! Ich saß, erzählt (nach einer Übersetzung der „Kölnischen Zeitung") im „Journal des Débats" ein Mitarbeiter, der mit Y zeichnet, vor meinem Klavier, als ein Überpatriot ins Zimmer trat. Ein Blick auf das Notenheft, und stirnrunzelnd fuhr er mich an: „Was, Sie Waschlappen, machen Boche-Musik?" Bestürzt verwies ich den Eiferer auf den Titel, auf dem für jeden Franzosen verständlich zu lesen stand: Suites françaises par Jean Sébastien Bach. „Suites françaises?" schnob der Überfranzose, „gehört denn der alte Boche zu einem französischen Truppenteil?" Offenbar war meinem Gegenüber die militärische Suite verständlicher als die musikalische. Ich versuchte ihm sanft zu erläutern, die Suites françaises seien eine Art Sonaten, die der ehrwürdige Leipziger Kantor von St. Thomas französisch gedacht habe. Da lief ich aber übel an. „Französisch gedacht? Seit wann denken denn die Boches französisch? Und der Johann Sebastian Bach ist doch ein elender Boche, von dem ich höchstens das erste Präludium aus dem ‚Wohltemperierten Klavier' gelten lasse, und auch das nur, weil Gounod in seinem Ave Maria zu den bloßen Akkorden die fehlende Melodie geschrieben und damit das öde Boche-Geklimper in echt nationalfranzösische Musik umgeschaffen hat." — „Ah, gilt Ihnen denn die deutsche Musik überhaupt nichts? Wie steht's mit Beethoven? Sie wissen doch, daß er eigentlich Niederländer, also sozusagen Belgier ist. Und dabei wollte der seine Eroica Napoleon dem Großen widmen." — „Nein," erwiderte der Überfranzose wütend, „ich will von all den Boches nichts wissen, weder von Beethoven, noch von Mozart, noch von Händel. Ich bin entzückt von dem Volk, das jüngst einen französischen Violinvirtuosen ausgezischt hat, weil er in einem Quartett von Haydn mitgespielt hatte. Und das war ein neutrales Volk; aber Sie könnten von ihm lernen." — „Das war vielleicht eine Aufmerksamkeit der Neutralen gegen uns, um uns ihre Wohlgeneigtheit zu beweisen", wollte ich schüchtern einwerfen; aber schon regte sich mein Mann ganz gewaltig auf: „Nichts von Schubert oder Spohr, nichts von Schumann!" — Hier aber fiel ich ihm in die Rede: „Sie haben ja so recht. Aber mich quält doch ein gelindes Bedenken: Der Boche Schumann hat auch ‚Die beiden Grenadiere' von dem Düsseldorfer Boche Heinrich Heine in Musik gesetzt, und das Heinesche Gedicht ist doch eine Verherrlichung Napoleons und seiner Großen Armee. Die Schumannsche Musik aber klingt in die Marseillaise aus, die doch keine Boche-Musik ist." Während ich also sprach, zog unter meinem Fenster die Republikanische Garde vorbei unter den Klängen des Militärmarsches aus Faust: Ja, Ruhm und Ehre dem tapferen Heer (Gloire immortelle de nos aïeux) — „Und Faust?" warf ich da ein. „Ist das ein Franzose durch Gounod oder ein Deutscher durch Goethe?" — „Sprechen sie mir nicht von diesen Wechselbälgen," entgegnete mein Peiniger düster. „Man sollte seine Helden nur im eigenen Lande suchen; es bekümmert mich tief, daß unsere Soldaten zur Verherrlichung des alten geheimrätlichen Boche aus Weimar beitragen müssen." Das war mir die erwünschteste Gelegenheit, den verhaßten Namen in die Erörterung zu werfen, den Namen, bei dessen bloßer Erwähnung jeden waschechten Nationalisten eine nationalfranzösische Gänsehaut überläuft: Richard Wagner. „Wagner", erklärte ich dem Nationalfranzosen, „hat doch französische Nationalhelden verewigt: Lohengrin und sein Vater Parsifal wohnten doch auf Monsalvat, und sie kennen doch den Ort in den französischen Pyrenäen. Nach allgemeinem

Völkerrecht kann man doch an der französischen Nationalität Lohengrins gar nicht mehr zweifeln." — „Wagner?" sagte er düster, „gehen Sie mir mit Wagner! Er hat mein Leben vergiftet und das verzeihe ich ihm niemals." — „Wieso?" — „Auf meiner Hochzeit hat man des Boche Hochzeitsmarsch gespielt", sagte mein Gegenüber mit einer wahren Leichenbittermine. — Der Mann begann mir leid zu tun; ich wollte ihn trösten und redete ihm zu: „Der Schatten, den der Wagnersche Hochzeitsmarsch auf Y.s bisheriges Leben geworfen hat, läßt sich glücklicherweise noch jetzt verscheuchen. Wie wäre es, wenn Sie mit der erhabenen Musik unseres nationalen musikalischen Heros Saint-Saëns, unter den unsterblichen Klängen seines Totentanzes sich heute noch — begraben ließen?"

Der in Acht erklärte Felix Weingartner. Während der Schweizer Dichter Spitteler bei uns trotz seiner Schmähungen Deutschlands Verteidiger findet, fährt man in Frankreich gegen solche deutsche Künstler, die früher dort gut aufgenommen worden waren, sich jetzt aber offen zum Deutschtum bekennen, das gröbste Geschütz auf. So richtet im „Figaro" Henri Quittard eine Flut von Beschimpfungen gegen Felix Weingartner, weil dieser es gewagt hat, die Erklärung der deutschen Gelehrten und Künstler über den deutschen „Militarismus" mit zu unterzeichnen. Es wird Weingartner ferner vorgeworfen, daß ihm, einem Österreicher, diese Bekundung seiner pangermanistischen Gesinnung und seiner Bewunderung für den preußischen Militarismus nicht genügt habe, sondern daß er sogar noch ein Tonwerk „Aus ernster Zeit" („Après les heures graves" übersetzt Herr Quittard!) geschrieben und von den Wiener Philharmonikern habe aufführen lassen. In dieser Komposition — und das ist das größte Verbrechen — sei die deutsche Nationalhymne gegen die Marseillaise und gegen die russische Hymne ausgespielt, wobei die letzteren vom Orchester parodistisch behandelt würden. „Aber", so meint Quittard, „das Werk des Herrn Weingartner ist uns im übrigen gleichgültig, da wir es ja doch niemals zu hören bekommen werden. Und es mag einem Deutschen erlaubt sein, wenn auch verfrüht, den Sieg seines Landes zu feiern. Jedoch in einem Musikwerk seine Gegner lächerlich zu machen, das zeugt weder von Geschmack noch Takt. Aber kann man Geschmack und Takt überhaupt je von einem Deutschen verlangen? Immerhin hätte sich Herr Weingartner erinnern sollen, daß er in Frankreich und in Paris stets mit größtem Wohlwollen aufgenommen wurde. Und so oft er bei uns weilte, hat ihn die Kritik stets sehr gut behandelt. Er hatte mit zahlreichen französischen Komponisten und Künstlern Beziehungen angeknüpft, die man beinahe freundschaftlich nennen konnte. Die Regierung ernannte ihn sogar zum Offizier der Ehrenlegion, und noch im letzten Juli verhandelte er mit der Direktion des Theaters Monnaie in Brüssel über die Aufführung seines lyrischen Dramas ‚Kain und Abel'. Auch den Parisern wollte er sich nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist vorstellen. Das wären für einen einigermaßen vornehm denkenden Menschen Gründe genug gewesen, sich einige Rücksichten aufzuerlegen. Es hätte genug deutsche Komponisten gegeben, die sich mit Freuden an Stelle Weingartners als Nationalbarden hätten feiern lassen. Aber Herr Weingartner, der so lange den Höflichen markierte, als er unser Gast war, wollte sich jetzt bei uns verhaßt machen. Das ist ihm ausgezeichnet gelungen." Daß ein Franzose den Deutschen Takt und Geschmack abspricht zu einer Zeit, wo die Pariser Presse bei ihren täglichen Schimpfereien gegen Deutschland und den Deutschen Kaiser aber auch jede rein menschlich gebotene Rücksicht beiseite setzt, daß ist in der Tat grotesk.

Eine unbekannte Kriegskomposition von César Franck. César Franck, der belgische Komponist (geb. 1822 in Lüttich, gest. 1890 in Paris), der als Stammvater der modernen französischen Komponistenschule gilt, hat, wie der Londoner „Daily Telegraph" zu berichten weiß, während der Belagerung von Paris 1870 eine bisher unbekannt gebliebene Kriegskomposition geschrieben, die erst jetzt ans Tageslicht kam. Es ist, wie seine Witwe bezeugt, die Vertonung eines am 27. November 1870 im „Figaro" erschienenen, „B. de L., Capitaine à la Garde mobile" unterzeichneten Gedichts, das den Triumph der französischen Waffen (!) prophezeit. Merkwürdig bleibt, wie das Werk 45 Jahre verborgen bleiben konnte. Zur Uraufführung soll es in einem Konzert der vereinigten Orchester von Lamoureux und Colonne mit Fräulein Chenal als Solistin kommen.

TOTENSCHAU

Auf dem Felde der Ehre sind gefallen: der Organist Wilhelm Seidel aus Bonn; der Musiklehrer Hermann Michel aus Dresden; der Kapellmeister Paul Schlatter aus München; der Hofmusiker Christoph Hasseldieck aus Oldenburg.

In Ebenhausen bei München † am 9. März der Konzertmeister Hermann Stephan im 31. Lebensjahre.

Am 29. März † in Köln im Alter von 87 Jahren der langjährige Präsident des Kölner Männergesangvereins von Othegraven.

Jules Ecorcheville, einer der hervorragendsten französischen Musikforscher, der letzte Präsident der bei Kriegsausbruch aufgelösten „Internationalen Musikgesellschaft", ist vor kurzem im Kriege gefallen. Ein tragisches Schicksal hat damit gerade einen der wenigen führenden Franzosen dahingerafft, die das Deutsche wie ihre Muttersprache beherrschten, Deutschland genau kannten und somit im Sinne einer deutsch-französischen Annäherung unermüdlich bis kurz vor Kriegsausbruch tätig waren.

Am 19. März † in Kopenhagen, 71 Jahre alt, Prof. Franz Neruda. In Brünn geboren, auszgezeichneter Cellist, trat er in die Königliche Kapelle zu Kopenhagen, wo er den „Kammermusikverein" ins Leben rief. Als Gade's Nachfolger dirigierte er den „Musikverein" in Kopenhagen sowie den „Musikverein" in Stockholm. Auch als schaffender Künstler ist Neruda — Bruder der Geigerin Vilma Neruda — mit Erfolg hervorgetreten. Der Verstorbene hat sich um

das nordische Musikleben große Verdienste erworben.

Über München kommt uns die Nachricht zu, daß Ludwig Schittler, der junge Gründer und Inhaber des Wunderhorn-Verlags (München), anfangs März den Heldentod gefunden hat. Kaum ein halbes Jahrzehnt ist es her, daß die charakteristischen gelben Hefte seines Verlages mit der hübschen Vignette von Praetorius auf dem Musikalienmarkt erschienen sind und die Aufmerksamkeit durch außerordentlich geschmackvolle Ausstattung (er brachte z. B. auf den Deckblättern nur Anzeigen von Werken des inliegenden Autors), breiten, klaren Druck und gar nicht sparsamen Papierverbrauch auf sich lenkten. Sie sind rasch bekannt geworden, und der Verlag war auf dem Wege, einer blühenden Zukunft entgegenzuwachsen. Während seiner kurzen Verlagstätigkeit widmete Schittler ihr seine ganze Liebe und Energie und war dabei in aufopferndster Weise stets nur von idealsten Standpunkten geleitet. Wir, die wir zu seinem Verlage gehörten, verlieren an ihm Unersetzliches. Alle, die ihn kannten, werden in ihm einen gerad-ehrlichen, aufrichtigen und dabei gutmütigen und liebenswürdigen Menschen betrauern.

Alexander Jemnitz, Berlin

Am 1. April † in Stuttgart, 82 Jahre alt, der frühere langjährige Hofkapellmeister Joseph Abert. Zu Kochowitz in Böhmen geboren, Schüler des Prager Konservatoriums, trat er 1852 als Kontrabassist in die Stuttgarter Hofkapelle und wurde 1867 Eckerts Nachfolger als Hofkapellmeister. Seit Herbst 1888 lebte er im Ruhestand. Abert war nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, sondern hat auch als Komponist Werke geschaffen, die zu ihrer Zeit den Namen ihres Schöpfers weithin bekannt und geachtet gemacht haben. Mit der verringerten Wertschätzung der „großen Oper", mit dem steigenden Einfluß der Wagnerschen Kunstanschauung hängt es zusammen, daß für die Bühne schaffende Talente wie Abert allmählich in Vergessenheit gerieten. So sind Opern wie „Anna von Landskron", „König Enzio", „Astorga", „Ekkehard" und die „Almohaden", die zu ihrer Zeit ein empfängliches Publikum fanden, der jetzigen Generation wohl nur dem Namen nach bekannt. Von Aberts symphonischen Werken seien an erster Stelle die „Frühlingssymphonie" und die Tondichtung „Columbus" erwähnt, letztere ein Erzeugnis programmusikalischen Empfindens und Gestaltens, das sich von den Auswüchsen einer späteren Zeit auf diesem Gebiet in erfreulicher Weise fernhält. Seiner unbegrenzten, fast abgöttischen Bach-Verehrung hat Abert mit der Orchesterbearbeitung mehrerer Fugen des Thomaskantors auch nach außen hin Ausdruck verliehen. Mit Abert ist im übrigen ein Künstler dahingegangen, der sich um das Stuttgarter Musikleben bleibende Verdienste erworben hat, und dessen besonders die ältere Generation jederzeit dankbar sich erinnern wird. (Aus Anlaß von Aberts 70. Geburtstag veröffentlichte die „Musik" einen Artikel und ein Porträt des Künstlers. Jahrgang I, Heft 24.)

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

NEUE OPERN

Julius Bittner: „Das höllische Gold“, ein Einakter, soll am Münchener Hoftheater zur Uraufführung kommen.

OPERNSPIELPLAN

Budapest: Kürzlich sang der Berliner Hofopernsänger Alexander Kirchner, der als Gast der Königlichen Hofoper im „Lohengrin“ auftrat, die Titelrolle in deutscher Sprache, was zum ersten Male seit Bestand der Oper vorgekommen ist, da in der Oper der Gebrauch der deutschen Sprache bisher nicht gestattet war. Die Blätter besprechen die Aufhebung dieses Verbotes als ein Zeichen der Zeit und als Symptom der vollkommen geänderten, besonders herzlichen und begeisterten Gefühle, die seit Beginn des Krieges für Deutschland in allen Kreisen zur Geltung kommen.

Rom: Im Quirino-Theater gelangte kürzlich unter Mascagni's Leitung Rossini's Oper „Mosè“ in prunkvoller Neueinstudierung zur Aufführung. Das seit einem Menschenalter in Italien nicht mehr gegebene, im Auslande völlig vergessene Werk trug einen überraschenden Erfolg davon.

Wien: Die Hofoper bereitet die Aufführung von Peter Cornelius' „Gunlöd“ in der Bearbeitung Waldemar von Baußnerns vor.

KONZERTE

Brüssel: Am 4. und 5. Mai werden mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Leitung Felix Weingartners zwei große Konzerte im Theater Monnaie stattfinden. Als Solisten wirken mit Lucille Weingartner und Artur Schnabel. Während der erste Abend ausschließlich Beethovensche Werke zu Gehör bringen soll, wird das Programm des zweiten Konzertes Liszt, Wagner und Brahms gewidmet sein; außerdem werden Lieder von Weingartner mit Orchesterbegleitung zum Vortrag gelangen.

Kiel: Unter dem Ehrenschutz der Frau Prinzessin Heinrich von Preußen und unter der Leitung des Königlichen Musikdirektors Heinrich Johannsen fand hier eine zur weit überwiegenden Hauptsache vortreffliche Aufführung von Brahms' „Ein deutsches Requiem“ und Ludwig Heß' „Des deutschen Volkes Andacht und Gebet“ statt. An der Aufführung beteiligt waren außer dem Kieler a cappella-Chor noch der Frauen- und Männerchor des Lehrergesangvereins, sowie der verstärkte Musikchor S. M. S. „Hohenzollern“. Um die Lösung der solistischen Aufgaben des Abends machten sich verdient Anna Stuhr-Kiel, Franz Geßner-München und Ludwig Heß-München.

TAGESCHRONIK

Richard Wagner in Frankreich. Niemand war vom Beginn des Krieges an in Frankreich energischer boykottiert worden als Richard Wagner. Sofort erhob sich alles, was damals eine Stimme hatte, die in der Öffentlichkeit ge-

hört wurde, um ihn von seinem Thron zu stoßen, als wäre der deutsche Musiker ein Symbol der Infiltration der deutschen Kultur. Der „Matin“ hat nun durch eine Rundfrage festzustellen versucht, wie weit in kommerzieller Hinsicht der Krieg diesen Kreuzzug gegen Wagner zur Geltung gebracht hat. Er hat zu diesem Zwecke mehrere Musikverleger und -verkäufer befragt, und ihre Aussagen, die zwar nicht in allen Punkten übereinstimmen und gewiß von der persönlichen politischen Stimmung der Befragten beeinflußt waren, zeigen, daß man mit Mitteln chauvinistischer Agitation gegen ein Genie von der Größe Wagners nicht ankann. „Die Musik Wagners“, sagte der erste der Musikalienhändler, „zieht noch immer meine Kundschaft an. Gewiß nicht so viel wie vor dem Kriege, aber das mag vor allem von dem Umstand herrühren, daß keine einzige Opernbühne Frankreichs gegenwärtig die Werke Wagners aufführt. Die Aufführung eines Bühnenwerkes eines Autors hat auf den Verkauf der Noten dieses Autors immer den größten Einfluß. Aber bestimmt kann ich behaupten, daß die französischen Ausgaben der Wagnerschen Werke noch immer sehr stark gekauft werden. Es mag auch möglich sein, daß manche Leute, die bis in die jüngste Vergangenheit Bewunderer des Genius Wagners waren, aus patriotischen Gründen ihrem früheren Abgott entsagt haben. Aber diese Erscheinung ist alles weniger als allgemein. Es gibt in der französischen Musiker- und musikliebenden Welt viele gute, viele sehr gute Franzosen, die sogar selbst an der Front kämpfen oder Familienmitglieder an der Front haben, und die nichtsdestoweniger glühende Enthusiasten einer Oper oder aller Opern Wagners geblieben sind. Ein höherer Offizier, der in sehr hervorragender Stellung am Kampfe gegen die Deutschen teilnimmt, hat erst vor wenigen Tagen den Klavierauszug des ‚Lohengrin‘ sich in sein Quartier senden lassen.“ Ein anderer Musikalienhändler sagte: „Der Verkauf der deutschen Musikklassiker, wie Beethoven, Bach, Schumann, Mendelssohn, wurde so wenig als möglich durch die gegenwärtigen Ereignisse beeinflußt. Dasselbe gilt aber nicht für Wagner. In vielen Pariser Musikalienhandlungen, wo früher der Verkauf der Wagnerschen Werke ein stehender Posten in den Einnahmen war, ist dieser jetzt gleich Null. Im übrigen gibt es in den Pariser Handlungen nur noch wenige Exemplare zu billigen Preisen, die in Deutschland erschienen sind, als Wagners Musik nicht mehr dem Urhebergesetz unterworfen war. Es besteht keine Möglichkeit und ist nur mit großen Schwierigkeiten verbunden, sich neue Exemplare zu verschaffen, und die meisten Pariser Musikalienhändler werden sich jetzt diese Mühe nicht mehr machen.“ Die Aussage eines Dritten lautet: „Der Einfluß des Krieges auf den Verkauf der Wagnerschen Werke? Null oder fast Null. Aber nicht aus den Gründen, die auf der Hand zu liegen scheinen, sondern aus anderen. Die durch den Krieg bewirkte Beeinträchtigung wäre enorm gewesen, wenn der deutsch-französische Konflikt vor einigen Jahren ausgebrochen wäre, damals, als die Begeisterung der Franzosen, insbesondere der Pariser, für ‚Lohengrin‘, ‚Tannhäuser‘, ‚Walküre‘ auf ihrem Höhepunkt war. Aber seit

einiger Zeit und vor dem Kriege schon hatte diese Begeisterung erheblich nachgelassen. Die modernen französischen Musiker hatten Wagner eine Konkurrenz gemacht, die seinen Werken sehr schädlich war; dazu kam die russische Musik, die besonders durch die Gastspiele der russischen Ballets und russischen Opernstagionen in Frankreich populär wurde. Der Verkauf der Wagnerschen Werke hatte im Januar 1914, als sie unglaublich billig wurden, in Riesendimensionen zugenommen, aber rasch wieder nachgelassen. Jede Französin mußte in ihrem Notenschrank die Werke Wagners haben, die zudem überaus billig waren. Deshalb hat der Verkauf dann nachgelassen, weil alle Musikfreunde und alle Wagner-Enthusiasten sich eben zu gleicher Zeit mit seinen Werken versorgt hatten. Ein neues Geschlecht von Musikern hätte heranwachsen müssen, um wieder Werke Wagners zu kaufen. Aber der Krieg ist dazwischengekommen, und wer weiß, wie er die musikalische Erziehung beeinflussen wird."

Rossini's Oper „Mosè". Aus Anlaß der Wiederbelebung der vergessenen Rossini'schen Oper „Mosè in Egitto" im Quirino-Theater in Rom frischt das „Giornale d'Italia" die Erinnerung an die Uraufführung des Werkes im Jahre 1818 im San Carlo-Theater zu Neapel auf. Das Werk hatte damals einen kolossalen Erfolg, der sich von Akt zu Akt steigerte, dem aber die letzte Szene gefährlich wurde. Es war der Augenblick, als Moses mit den Juden sich anschickte, das Rote Meer zu durchschreiten. Die Inszenierung dieser Szene ließ aber alles zu wünschen übrig. Betrüblich war es vor allem, daß man unter der die Meereswogen darstellenden Kulisse die Leute sah, die auf vier Füßen kriechend bemüht waren, die Leinwand zu ziehen. Die Wirkung war ein unbändiger Heiterkeitserfolg, und das Werk wurde unter dem humoristischen Gelächter des ganzen Hauses begraben. Auch Rossini stimmte lebhaft in das Lachen des Publikums ein; nur Tottola, der Textdichter, lachte nicht, sondern zerbrach sich beim Nachhausegehen angelegentlich den Kopf darüber, wie man die verhängnisvolle Fortbewegung der gemalten Wellen vermeiden könne. Und er war so glücklich, einen Ausweg zu finden. Er ließ einfach Moses mit den Juden im Hintergrunde knien und das Gebet anstimmen, das seither als eine Perle Rossini'scher Musik berühmt geworden ist. Mit dem Text dieses Gebetes in der Hand betrat er frühmorgens das Zimmer Rossini's, der fest schlief, und den er erst durch kräftiges Schütteln aufwecken mußte. Der übelgelaunte Maestro wünschte den Störer seines Morgenschlafes zunächst zu allen Teufeln. Als er aber die Verse des Gebetes gelesen hatte, sprang er mit einem Satze aus dem Bett und schrieb im Hemd sofort die Musik, die er Trottola mit der Bitte übergab, sie sofort zur Einstudierung dem Direktor zu übergeben und für den Abend eine Probe anzusetzen. Bei der nächsten Aufführung des „Moses" wurde die Oper mit dem neuen Schluß gegeben, der dank der wunderbaren Musik des Gebetes stürmischen Beifall im Hause fand. Das Stück mußte des öfteren wiederholt werden und gilt bis heutigestages als ein köstliches Kleinod im Schatze italienischer Opernmusik.

Krieg und Kunst. In einer der letzten Nummern des „Figaro" ergeht sich Herr Miquel Zamacois über ein Gastspiel von Richard Strauß in Amsterdam, das ihm zu einer grimmigen Abrechnung mit der deutschen Musik und Kunst verhilft. Im Verlauf dieses Artikels, dessen Bösartigkeit durch Blödsinn erheblich gemildert ist, wird u. a. auch mitgeteilt, daß man in Deutschland die Orchester aufgelöst habe, um das Kupfer der Musikinstrumente für militärische Zwecke gebrauchen zu können. Die Phantasie der französischen Zeitungsschreiber wird immer blühender. Nun werden sie gar durch das Blech unserer Orchester beunruhigt, statt sich an ihrem eigenen Blech genügen zu lassen!

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1914. Es wurde eine Gesamteinnahme von 526 300 Mk. (im Vorjahre 610 700 Mk.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 475 100 Mk. (im Vorjahre 552 400 Mk.) ein, wovon 382 700 Mk. gleich 80,54 Prozent (im Vorjahre 470 900 Mk. gleich 85,25 Prozent) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Daß die durch den Krieg verursachte Erschütterung aller wirtschaftlichen Verhältnisse für die öffentliche Musikpflege in besonderem Maße fühlbar geworden, ist offenkundig. Von den an die Genossenschaft zu entrichtenden Aufführungsgebühren sind rund 27 Prozent uneinbringlich gewesen. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 3 250 000 Mk. Gesamteinnahme erzielt, darunter 2 980 000 Mk. an Aufführungsgebühren, von denen 2 427 000 Mk. verteilt worden sind. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertritt die Aufführungsrechte von 605 Tonsetzern und 104 Verlagsfirmen. Aus der Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1914 an Alterspensionen, Unterstützungsbeiträgen, Darlehen usw. mehr als 40 000 Mk. ausbezahlt. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt: Dr. Max Schillings, Dr. Friedrich Rösch, Dr. Engelbert Humperdinck, Philipp Rüfer, Georg Schumann. Zu dem bekannten Streit mit einer Gruppe bezugsberechtigter Musikverleger wurde dem Vorstande durch einstimmigen Beschluß der Hauptversammlung die volle Zustimmung und der Wille bekundet, in diesem Kampfe unter allen Umständen durchzuhalten.

Die älteste badische Opernpartitur. Aus Karlsruhe wird berichtet: Unter den historischen Schätzen des Generallandesarchivs zu Karlsruhe befindet sich nunmehr, worauf ein Mitarbeiter der „Volksstimme" aufmerksam macht, die älteste badische Opernpartitur. Es ist die handschriftliche Aufzeichnung der Oper „Lucretia", komponiert von dem Hofkapellmeister Schweizelsberger in den Jahren 1714 bis 1717 zu Durlach, wo dieser Musiker in Baden-Durlachischen Diensten stand. Das Werk ist von dem Geheimen Kabinett als ein Beitrag zur Handschriftensammlung des Großherzoglichen Hausfideikommisses dem Archiv zugeteilt

worden und wird in dessen Jahresbericht für 1914 als „ein kulturhistorisches Dokument von eigenartiger Bedeutung" hervorgehoben. Die Partitur der Oper „Lucretia" ist die älteste der vorhandenen badischen und zugleich die einzige, die uns aus der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben ist.

Am 13. April beging Prof. Adolf Schulze, der frühere langjährige Direktor der Gesangabteilung der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, einer der bedeutendsten Gesangspädagogen, seinen 80. Geburtstag.

Prof. Heinrich Grünfeld in Berlin, der weithin bekannte Cellist und Kammermusikspieler, feierte am 21. April seinen 60. Geburtstag.

Prof. Dr. Johannes Wolf, Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität und Lehrer am Königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin, ist zum Bibliothekar an der Königlichen Bibliothek ernannt worden. Er ist deren Musikabteilung als Vorsteher der Sammlung der alten Musik und der Handschriften zuerteilt worden.

Zum Nachfolger Artur Bodanzkys ist Wilhelm Furtwängler vom Lübecker Stadttheater zum Hofkapellmeister in Mannheim ernannt worden.

Auszeichnungen. Prof. Dr. Fritz Stein, der frühere Jenaer Universitäts-Musikdirektor, der als Krankenpfleger am Kriege teilnimmt und in der Kathedrale von Laon (wie schon hier mitgeteilt wurde) eine Reihe stimmungsvoller Konzerte für unsere Feldgrauen veranstaltet, sowie einen Männerchor im Felde gebildet hat, ist durch Verleihung des Eisernen Kreuzes zweiter Klasse ausgezeichnet worden. — Der Kapellmeister des Aachener Stadttheaters, Willy Stein, zurzeit als Leutnant der Reserve im Felde stehend, hat das Ritterkreuz 2. Klasse mit Schwertern des Ordens vom Zähringer Löwen erhalten.

TOTENSCHAU

Am 22. Februar † in Lüttich Prof. Dr. Victor Felix Dwelshauvers, der Gründer und Leiter des dortigen Bach-Vereins.

Am 10. April † in Graz der weit über seine steirische Heimat hinaus bekannte Hornist und Musiklehrer Alois Schantl im 71. Lebensjahre. Als Solohornist der Wiener Hofoper wurde der Künstler von Richard Wagner im Jahre 1875, als er in „Walküre" und „Götterdämmerung" blies, durch das schmeichelhafteste Lob ausgezeichnet. Schantl war auch ein geschätzter Komponist. Zu seinen Schülern gehörte u. a. Ernst v. Schuch.

Am 11. April † in Berlin, 45 Jahre alt, nach langem, schwerem Leiden der bekannte Tenorist Willi Merkel. Ein Schüler Julius Stockhausens, begann Merkel seine Bühnenlaufbahn als lyrischer Bariton, um später zum Tenorfach überzugehen. Seinen größten Erfolg errang er als Pedro in d'Albert's „Tiefland". Nach zahlreichen Gastspielen an großen Provinzbühnen wirkte er längere Zeit an der Komischen und an der Kurfürsten-Oper in Berlin. Merkel war eine grundmusikalische Natur; er ist auch erfolgreich mit eigenen Kompositionen vor die Öffentlichkeit getreten.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

NEUE OPERN

Giacomo Puccini: „Die beiden Holzschuhe“, Buch von Giuseppe Adami nach einem Roman von Quida.

OPERNSPIELPLAN

München: Donizetti's komische Oper „Don Pasquale“, in der Neubearbeitung von Otto Julius Bierbaum und Wilhelm Kleefeld, errang an der Hofoper einen starken Erfolg.

KONZERTE

Lübeck: Der Vorstand des Vereins der Musikfreunde hat beschlossen, die erledigte Kapellmeisterstelle für den kommenden Winter nicht zu besetzen. Dr. Georg Göhler aus Hamburg hat sich bereit erklärt, die acht Symphoniekonzerte und zwei Chorkonzerte während des Winters 1915/16 zu leiten. Die Leitung der Volkstümlichen Konzerte wird Musikdirektor Carl Waack aus Riga übernehmen.

TAGESCHRONIK

Vincent d'Indy und die deutsche Musik. Der auch in Deutschland bekannte französische Tonsetzer stimmt nicht der törichten Verbannung der deutschen Musik bei, die man in Frankreich durchzuführen sucht. In einem Vortrag, den er jüngst in Paris hielt, skizzierte er kurz, wie die deutschen Musiker, durch die minderwertigen Leistungen der Italiener aus dem Theater verdrängt, sich vor etwa 100 Jahren der „reinen“ Musik zuwandten, für die sie eine wundervolle Form gefunden haben, die der Symphonie. „Ihr Ahnherr, Joh. Seb. Bach, hatte aus dem Studium unserer Klaviermeister die Klarheit des lateinischen Geschmackes geschöpft, dadurch sind seine Nachfolger Mozart, Haydn, Beethoven mit unserer Kunst verknüpft. Dieser Sinn für Reinheit und Wahrheit findet sich auch in Wagner wieder, der der letzte deutsche Klassiker ist. Ich habe 1870 mitgekämpft,“ fuhr Vincent d'Indy fort, „und mein Sohn steht jetzt im Felde. Ich darf wohl sagen, daß ich ein Patriot bin, aber ich kann nicht den Feldzug mitmachen, den man gegen den Schöpfer des ‚Parsifal‘ unternimmt. Ein Genie löscht man nicht aus, und wenn es auch unser Todfeind wäre. Und ich hoffe doch, daß man die Bilder von Holbein und Dürer nicht auf den Boden des Louvre stellen wird, weil die Deutschen mit uns Krieg führen.“ D'Indy wendet sich gegen die Anschauung, daß Wagner mit seinem Lustspiel „Eine Kapitulation“ Frankreich und insbesondere die Pariser habe beleidigen wollen. „Die Kapitulation von Paris fand am 27. Januar 1871 statt; Wagner schrieb die seine im Oktober 1870, also noch vor der Einschließung der Hauptstadt. Und diese ziemlich nichtssagende, aber durchaus nicht beleidigende Posse verspottet die Kapitulation der deutschen Theater vor den französischen Stücken. Man sieht, daß unsere Ehre nicht auf dem Spiel steht. Was heute aber auf dem Spiel steht, ist das Interesse der Kunst. Ein Land, das vorgibt, die Musik zu ehren und zu pflegen, hat nicht das Recht, von ‚Tristan‘, den ‚Meistersingern‘ und ‚Parsifal‘ plötzlich

nichts mehr wissen zu wollen, von Kunstwerken, die bisher unerreicht dastehen.“ Nach d'Indy's Meinung beginnt allerdings nach 1870 ein Niedergang der deutschen Musik; Strauß und Mahler unterzieht er einer strengen Kritik.

Der allgegenwärtige Feind. Eine hübsche Selbstverspottung gewisser Äußerungen des „französischen Geistes“ bringt ein Mitarbeiter des „Journal des Débats“, der unter dem Titel „Die umstürzlerische Musik“ folgendes schreibt: Ich bin einem sehr unzufriedenen Manne begegnet. „Dieses Mal,“ sagte er zu mir, „geht es wirklich zu weit. Boykottieren wir Wagner, schön; dieser Kerl hat uns genug Böses zugefügt. Aber ‚Werther‘, mein Herr, den ‚Werther‘ von Massenet, ein so französisches Werk! Hat man ihn nicht soeben in Lyon verboten, und noch dazu in einer Vorstellung zum Besten der Verwundeten!“ „Um so schlimmer für die Verwundeten,“ sage ich zu ihm, „aber über alles das Prinzip. Was man in Wagner fürchtet, ist ja nicht Musik, Sie sagen es selbst, sondern der deutsche Gedanke. ‚Werther‘ war von Goethe, ehe Massenet ihn schuf.“ „Aber, mein Herr, die Musik . . .“ „Nein, der Gedanke, mein Herr! Wissen Sie, was er getan hat, der Werthergedanke? Er hat den guten gesunden Menschenverstand Frankreichs vergiftet; die liebende Modistin, die ihr Kohlenbecken anzündet und ihre Mansarde zustopft, ist ein Opfer Werthers.“ „Sie haben vielleicht recht,“ seufzte der Wagnerfeind. „Es ist schade! Ich liebte den zweiten Akt so sehr. Schließlich bleiben uns aber so viele Meisterwerke, die niemand etwas schulden.“ „Nicht so sehr viele,“ antwortete ich. „Rechnen Sie nicht auf ‚Faust‘ und nicht auf ‚Fausts Verdammnis‘. Ich weiß, daß einer von unseren Komponisten nur den Ungarischen Marsch darin ächtet und im übrigen das Werk von Berlioz hinnehmen will, vorausgesetzt, daß man die Brabançonne an Stelle des Rakoczy-Marsches spielt. Aber das sind nur halbe Maßregeln, Kompromisse, die eines aufrichtig empfindenden Herzens unwürdig sind. ‚Faust‘ ist deutsch; berauben wir uns also aller dieser Fausts.“ „Rechnen Sie nicht auf ‚Mignon‘? Die rührende ‚Mignon‘, die Vorsehung aller Familien, die die Verlobung aller bürgerlichen Leute miterlebt hat!“ „Mein Herr, die kleinen Bürger mögen sich verloben, wo sie wollen; aber ‚Mignon‘ ist deutsch, sie ist eine Tochter Goethes, aus seinem ‚Wilhelm Meister‘ entlaufen — es tut mir leid für Ambroise Thomas. Ich bedaure auch Paul Dukas. Sie werden ebenso wie ich seinen ‚Zauberlehrling‘ bewundern; wir werden ihn nicht mehr hören, denn er ist nach einer Ballade von Goethe geschrieben.“ „Ach, dieser Goethe! . . .“ „Ja, dieser Goethe ist nicht beiseite zu bringen, ein ganz schlimmer Kerl — ich habe es in der ‚Revue Des Deux Mondes‘ gelesen. „Hoffen Sie auch nicht auf die ‚Hugenotten‘; darin wird der Luther-Choral gesungen. Auch nicht auf den ‚Propheten‘, dessen einer Akt in der Kirche von Münster mitten in Westfalen spielt. Und schließlich auch nicht auf ‚Wilhelm Tell‘, dessen Textbuch zwar von Jouy gezeichnet, aber nach Schiller gearbeitet ist, ebenso wie der ‚Wallenstein‘ von Vincent d'Indy und wie sein ‚Lied von der Glocke‘. Aus demselben Grunde müssen wir auch die ‚Jeanne d'Arc‘ von Mermet und die von Gounod meiden.“ „Also lassen Sie uns nur noch Operetten?“ „Nicht alle. Gestern hörte ich in der Revue des Palais Royal Offenbach als den Vater der Pariser Operette feiern. Das ist ein schwerer Irrtum. Offenbach ist in Deutschland geboren, und ich habe in einem Buch von Saint-Saëns gelesen, daß er die französische Aussprache gefälscht hätte, indem er ihr deutsche Rhythmen aufzwang. Also keine ‚Schöne Helena‘, keinen ‚Blaubart‘ und vor allem keine ‚Großherzogin‘, denn die ist von Gerolstein. Aus noch viel triftigeren Gründen aber gar nicht ‚Hoffmanns Erzählungen‘; Sie wissen, daß dieser Hoffmann in Königsberg geboren ist. Natürlich muß man auch auf ‚Coppélia‘ verzichten; Sie werden doch keinem Ballet Beifall klatschen, das von einer Novelle dieses Ostpreußen inspiriert ist. . . Ich hatte schon daran gedacht, man könnte Ihnen den ‚Totentanz‘ versprechen. Mir kommt doch ein Zweifel: die Programme schreiben das Gedicht Jean Labor zu; aber man kann sich nicht verhehlen, daß die Idee der Totentänze durch und durch deutsch ist. Denken Sie an Holbein! Ich weiß schon, was Sie sagen wollen: Holbein stammt aus Basel — er ist aus Augsburg, mein Herr.“ „Sie sind aber auch zu streng. Selbst der Schöpfer der ‚Dejanira‘ würde Ihren Eifer etwas herabstimmen.“ „Möglich! Aber sehen Sie, dieser Basler, der aus Augsburg ist, sagt mir gar nichts: die falschen Neutralen, das ist das allerschlimmste!“

Ein Urbild des „Hans Heiling“? Aus Anlaß der Wiederaufnahme des Marschnerschen Meisterwerkes in den Spielplan der Dresdener Hofoper erinneren die „Dresdener Nachrichten“ an eine merkwürdige Entdeckung. Die Durchsicht alter Kirchenbücher der fürstlichen Residenzstadt Sondershausen hat ergeben, daß dort im 17. Jahrhundert wirklich ein alter, etwas wunderlicher Mann, namens Hanns Heyling, gestorben ist, der wie eine Art Büßer den Rest seiner Tage still an den Wunden einer geheimnisvollen Liebesgeschichte seiner Jugend gelitten zu haben scheint, und in dem wir sehr wohl das schlicht-bürgerliche Urbild der düster-romantischen Sagengestalt, des eifersuchtsgewaltigen Titelhelden der Oper Marschners, vor uns haben könnten. Der sagenbildende Dichtersinn des Volkes knüpfte ja immer an die lebendige Wirklichkeit an. In der Sterbeliste des Jahres 1667 der erwähnten Kirchenbücher lesen wir nämlich auch die folgende Eintragung: „Hanns Heyling, welchem, nachdem er das Böttcher-Handwerk gelernt und auf der Wanderschaft gewesen, von einer Weiber-Person ein Filtron, das ist ein Liebestrank, gegeben, ist aber dadurch seiner Vernunft und seines Verstandes beraubt worden, daß er vom Handwerk ablassen müssen und ist den Leuten mit seinem Tun völlig unheimlich und verdrüßlich gewesen. Ist in der Kriegsunruhe endlich von Ehrich hierher kommen, hat sich auf dem Schloß allhier bey denen Knechten im Reisigen-Stall lange aufgehalten, denen er mit seinen Diensten gar demütig an die Hand gangen, biß er alt und grau geworden, ist den 16. Junys gestorben und auff dem Kirchhof zum heyl. Geist begraben. Gnade Gott seiner Jugend Unfried und böser Geisterplag und ein selig Urständ. Amen.“

Musikherrschaft oder Meerbeherrschung? Ein Brief Bernard Shaw's an seinen deutschen Übersetzer, Siegfried Trebitsch in Wien, wird von diesem in den „Münchener Neuesten Nachrichten" veröffentlicht. Bernard Shaw begreift nicht, daß man ihm den Ausspruch, zuerst müsse Potsdam — und nachher der Zarismus — vernichtet werden, bei uns verübelt. Er ist betrübt darüber, daß seine Stücke nicht mehr aufgeführt werden, und empfiehlt zur Aufführung namentlich seinen „Schlachtenlenker", worin Napoleons Rede über englische Realpolitik einen unerhörten Erfolg haben werde. Der Brief schließt mit den folgenden Worten: „In London wurden im August die üblichen Abend - Orchesterkonzerte, die sogenannten Promenadenkonzerte patriotischerweise mit der Bemerkung angekündigt, daß kein deutscher Musiker aufgeführt werden würde. Jeder applaudierte dieser Ankündigung, aber kein Engländer besuchte die Konzerte. Eine Woche später wurde ein Programm voll von Beethoven, Wagner und Richard Strauß angekündigt; alle waren empört und alle liefen hinein. Es war ein voller deutscher Sieg, ohne daß ein einziger Mann gefallen wäre. Eine Nation, die solche Siege feiern kann, sollte alle ihre Waffen und Geschütze den Nachbarn zum Geschenke machen und überall fortfahren, Europa zu regieren." Das dürfte so ungefähr auch Churchills und Kitcheners Meinung sein. In der Tat, wenn die Deutschen die musikalische Oberherrschaft in der ganzen Welt verlangen und England bloß die Herrschaft über alle Meere gönnen wollten, läßt sich nichts finden, was die deutsch - englische Freundschaft noch stören könnte. Daß es den Churchill und Kitchener noch nicht eingefallen ist, uns diese ganz einfache Lösung vorzuschlagen! Man muß offenbar der geistreichste Kopf des Vereinigten Königreichs, also Bernard Shaw sein, um darauf zu kommen.

Sammlung niederdeutscher Soldatenlieder und Ausdrücke. Professor Dr. Borchling, der Erforscher des Niederdeutschen am Hamburger Kolonialinstitut, erläßt einen Aufruf, plattdeutsche Ausdrücke und plattdeutschen Humor der im Felde stehenden Soldaten zu sammeln. In Frage kommen niederdeutsche Reime, niederdeutsche Spott- und Necknamen. Besonders erwünscht sind auch alle Verdrehungen und Umbildungen technischer und militärischer Wörter, denn in ihnen tritt der niederdeutsche Humor oft genug auf das erfrischendste hervor.

Eine Preisstiftung des Kaisers für amerikanische Sänger. Der Kaiser stiftet für das Preiswettsingen, das der Nordöstliche Sängerbund der Vereinigten Staaten demnächst in Brooklyn veranstaltet, als kostbaren Preis einen großen silbernen Ehrenschild. Das in reicher Vergoldung gehaltene Werk ist eine Schöpfung von Professor Otto Rohloff. Der Berliner Bildhauer modellierte einen etwa 1 m großen Schild mit reichem Reliefschmuck in Vergoldung. Auf dem Mittelteil des Schildes ist der Gott des Gesanges, Apollo, dargestellt, die Leier spielend. In der ornamentalen Umrahmung erscheinen Embleme der Musik, die Wappen von Deutschland und den Vereinigten Staaten. Oben krönt ein Bildnis des Kaisers mit der Kaiserkrone den Reliefschmuck des Schildes. Bei der Unsicherheit unserer Postverbindung mit Amerika will man das kostbare Silberwerk nicht der Gefahr aussetzen, von den Engländern gekapert zu werden, und so bleibt der Schild vorläufig hier, während der Sieger von Brooklyn sich mit einer Photographie begnügen muß.

Über die Musikinstrumenten-Einfuhr Rumäniens heißt es in einem vom „Handelsmuseum" in Wien veröffentlichten österreichisch-ungarischen Konsulatsberichte: „Eine inländische Industrie besteht nur in den von Zigeunerkapellen verwendeten Cobza, mandolinenartigen Instrumenten. Alles andere, Saiten inbegriffen, wird vom Auslande importiert. Orgeln und Harmoniums kommen aus Amerika, der Monarchie und Deutschland. Bei den sehr teuren Wohnungsverhältnissen ist der Absatz an Flügeln, an dem auch die österreichisch-ungarische Monarchie mit erstklassigen Marken beteiligt ist, ein bescheidener. Pianinos kommen vornehmlich aus Deutschland; sie werden vielfach von rumänischen Instrumentenhändlern auf Raten verkauft. Sprechmaschinen und Platten sind fast ausschließlich deutsches Fabrikat, auch sämtliche Aufnahmen rumänischer Lieder usw. werden in Rumänien von deutscher Seite vorgenommen. Streich- und Blasinstrumente kommen ebenfalls zum größeren Teil aus Deutschland. Die heimische Industrie scheint dem Export nach Rumänien weniger Interesse entgegenzubringen."

Über Bulgariens Einfuhr von Musikinstrumenten berichtet die „Musikinstr.-Ztg.": Den Bedarf an Pianos deckt fast ausschließlich Deutschland und liefert außerdem die Engrosware in kleinen Musikinstrumenten, wie Mund- und Ziehharmonikas, Akkordeons, Geigen, Gitarren usw. Aus Österreich kommen bessere Saiteninstrumente, ferner Blech- und Holzblasinstrumente. Automatische Klaviere für elektrischen Betrieb für Kinotheater wurden gleichfalls aus Wien bestellt. Mandolinen und Gitarren werden auch aus Italien eingeführt. Grammophone liefert hauptsächlich Deutschland.

Preisgekrönte Komponisten. Der österreichische Unterrichtsminister hat den neu geschaffenen Staatspreis von 2000 Kr. für Komponisten in Österreich dem Komponisten Dr. Hans Gab in Wien für seine Symphonie in E-dur verliehen. Um diesen Staatspreis waren 78 Bewerbungen eingelaufen, worunter 21 Opern und musikdramatische Werke, 13 Oratorien und kirchenmusikalische Werke, 25 Symphonieen, Ouvertüren, symphonische Dichtungen und Konzerte sowie 20 Kammermusikwerke sich befanden. Der gleichzeitig ausgeschriebene Staatspreis von 1000 Kr. für Kompositionsschüler österreichischer Musiklehranstalten wurde dem Schüler der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien Heinrich Löwy-Hartmann für ein Klavierquintett verliehen.

Pfingsten 1915 hält der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen in Berlin seine 10. Generalversammlung ab.

Die soeben erschienene No. 116 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist ihrem Haupt-

inhalte nach als „Kriegsnummer" anzusprechen. Sie bringt neue und alte Kriegsmusik, Kriegsliteratur und Kriegskunst. Letztere eröffnet das Heft mit der Wiedergabe der Titelzeichnung der neuesten Schöpfung Sascha Schneiders: „Kriegergestalten und Todesgewalten", 24 Kunstblätter, die der unmittelbare, Form gewordene Ausdruck dafür sind, wie die erschütternden Empfindungen, die uns angesichts des gewaltigen Völkerringens beseelen, in einem Künstlergeist und Künstlerauge Gestalt annehmen und dadurch auch für uns vertieft und abgeklärt erscheinen. Eine verkleinerte Nachbildung von Hans Röhms „Germania" bildet den Abschluß des 48seitigen Heftes, das jedermann kostenlos erhalten kann. Proben aus des deutschesten aller zeitgenössischen Meister der Griffelkunst, Hans Thoma, gehen voran. Der Kriegsliteratur gehören Wagners „Was ist deutsch?" und Hans von Wolzogens, des ideal gesinnten Bayreuther Streitgenossen Chamberlain's, Aufsätze „Gedanken zur Kriegszeit" an, während die Kriegsmusik hauptsächlich durch zwei jüngere Tondichter, Sigfrid Karg-Elert und den Reger-Schüler Fritz Lubrich d. J., vertreten ist. Des letzteren Deutsch-Österreichisches Bundeslied ist vollständig mit Klavierbegleitung wiedergegeben. Sonst enthält das Heft noch Riemanns „Einführung in byzantinische Musik", Abhandlungen über hebräisch-orientalische Gesänge, Haydns Messen, Glucks Dramma per musica „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe", über ein Werk des Prinzen Louis Ferdinand und vieles andere.

Auszeichnungen. Gelegentlich eines Konzertes in Gera haben die Kammersängerin Maude Fay (München) und Kammersänger Alfred von Bary (München) die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

TOTENSCHAU

Gottlieb Kutschka, der ausgezeichnete Bratschist der Loewensohnschen Kammermusikvereinigung in Berlin, der vor einigen Wochen in serbische Gefangenschaft geraten war, ist dort gestorben. Der Künstler ist das Opfer einer der in Serbien wütenden Seuchen geworden.

In Wien †, 60 Jahre alt, das Mitglied der Hofoper und der Domkapelle Hofkapellensänger Klemens Fochler, ein Mitbegründer des Koschat-Quintetts.

Am 24. April † im Krankenhaus zu Lübeck der Königliche Musikdirektor Plügge aus Mölln, 65 Jahre alt. Er hat sich besonders um die Pflege der Kirchenmusik verdient gemacht.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

NEUE OPERN

Amelie Nikisch: „Immer der andere", Operette in drei Akten, Text von Ilse Friedländer, erlebte am Neuen Operettentheater in Leipzig ihre Uraufführung.

OPERNSPIELPLAN

Würzburg: Im Stadttheater ging „Rahab", ein Einakter von Clemens Frhrn. von Franckenstein, erfolgreich in Szene.

KONZERTE

Genf: Die „Société de Chant Sacré" veranstaltete am 4. Mai in der St. Peter-Kathedrale unter der Leitung von Otto Barblan eine Aufführung der „Johannespassion" von Bach.

Montmédy: In der katholischen Kirche fand am 6. Mai ein Kirchenkonzert statt, bei dem Werke von Bach, Hummel, Schubert, Silcher, Wagner und Wieniewski zum Vortrag kamen. Mitwirkende: Dr. Kurt Singer (Violine), Karl Wiegand (Gesang) und ein Männerquartett.

Sorau (N.-L.): Hier gelangte ein neues, für sechsstimmigen gemischten Chor mit Begleitung geschriebenes Werk „Heldenfeier" von Max Bruch zur Erstaufführung nach dem Manuskript. Der unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Dittberner stehende, etwa 200 Sänger zählende Chor erzielte mit dem sehr wirkungsvollen Werke einen großen, nachhaltigen Erfolg. In dem gleichen Konzerte kamen an gemischten Chören noch das kürzlich im Druck erschienene stimmungsvolle „Abendgebet im Kriege" von Johannes Dittberner und eine meisterhafte Bearbeitung einer älteren geistlichen Weise von Prof. Carl Thiel „Ein Haus voll Glorie" zur erfolgreichen Aufführung.

TAGESCHRONIK

„Gesänge der Boches." Unter dieser Überschrift, lesen wir in der „Tägl. Rundschau", bringt „ein in vornehmen klerikal-royalistischen Kreisen vielgelesenes Pariser Blatt", der „Gaulois", aus der Feder seines Mitarbeiters Paul de Leoni einen Aufsatz, der hier in möglichst getreuer Übersetzung folgt: „Die Boches haben mit den Schweinen das gemein, daß diese, sobald sie den Weg zum Schlachthause wittern, die Luft unausgesetzt mit einem mißtönenden Geschrei erfüllen. So muß auch der Boche, wenn er im langsamen Schritt ins Feuer geht, ein Geheul ausstoßen. Auf höheren Befehl erwacht dann in ihm der Glaube, er habe keine Furcht, und zugleich unterstützt dieser großtuerische Lärm ihn in dem Bestreben, sich weiszumachen, daß er den Gegner erschreckt. In Wahrheit ist dieses überquellende Wettgebrüll, das aus den Tiefen der deutschen Seele fließt, nichts als ein ganz gemeiner Bluff, ein künstlich anerzogenes Mittel, um sich gegen die Angst zu betäuben, um das innere Rühren in den Gedärmen abzuschwächen. Bis vor kurzem ließ man noch die Boches, wenn sie aus den Schützengräben kamen, Gesangbuchlieder, Psalmen oder Bibelverse zu Ehren des guten alten Gottes anstimmen, des persönlichen Freundes Wilhelms, der

sich, um mit seinen vornehmen Beziehungen zu prunken, gleichzeitig den Kameraden Luthers und den Duzfreund und Kumpan Mahomets nennt. Das war die alte Leier. Man hat bemerkt, daß sie zu weich gestimmt war. Diesen frömmelnden Gebetsformeln fehlte das Prickelnde. Sie waren so viel abgenutzt worden, daß sie nicht mehr aufreizend wirkten. Gerade wie der Alkoholiker nach zu innigem Verkehr mit zu starken geistigen Getränken sich nach einem immer schärfer gewürzten Tranke umsieht, so mußte man auch den Boches etwas Kräftigeres bieten, ihre Kümmelflaschen mit einem schwereren Schnaps füllen. Ihre Kehle verlangte nach Fremdartigem, ihre Halsdrüsen dürsteten nach etwas Neuem. Daher hat sich denn auch die „Kultur“ angelegen sein lassen, ihre Gehirntätigkeit durch eine andere, ihrer Geistesbeschaffenheit angemessenere Flüssigkeit anzufeuern. Und um diese bedauernswerte Lücke auszufüllen, haben dann die Intellektuellen im königlichen Dienste sich an die Dichter gewandt mit der Bitte, ihre Leier zu stimmen. ‚Die religiösen Gesänge, die man unseren tapferen Truppen aufnötigte‘, so sprachen sie, ‚schieben ihnen nicht Beherztheit genug in den Leib zwischen Grimmdarm und Dünndarm. Wir müssen für ihre Zwecke Lieder dichten, die sich mehr an ihre niedrigen Triebe wenden. An Stelle eines Gläschens ‚Gott mit uns‘, mit dem man sie früher abspeiste, statt eines Liters ‚Deutschland über alles‘, das man ihrer ausgetrockneten Kehle bot, bereitet uns eine leckere Mischung mit gebührendem Zusatz von Wildheit, gesättigt mit blutdürstiger Leidenschaft und viehischer Wut. Ruft die deutsche Muse an, auf daß sie eurer nationalen Laute Gesänge eingebe, die wie 42-cm-Mörser mit Gemetzel, mit Plünderung, mit Greueln und Verbrechen geladen sind.‘ Die amtlichen Liedersänger verstanden, ohne daß man zu sehr in sie zu dringen brauchte, was gemeint war. Sie gingen alsbald ans Werk und haben von den Ausgeburten ihrer krankhaften Gehirne eine Sammlung zusammengestellt, von der unsere Leser einen Vorgeschmack erhalten sollen durch Mitteilung der nachfolgenden Bruchstücke, die übrigens ebenso dumm wie der Absicht nach niederträchtig sind. Das Eiserne Kreuz. Dieses Kreuz ist die grausige Gefahr — die das Leben und das Dasein Deutschlands laufen. — Eine Welt in Waffen droht — Ihm sein Sterbehemd zu weben. Wir werden es tragen, wie schwer es auch sei, — Wie hart es uns auch ankommt. — Und ehe wir uns erdrosseln lassen, — Wollen wir lieber die Welt zu Brei schlagen. Im Felde. Die Russen und die Franzosen, — Das belgische Lumpengesindel, — Die hageren Sprößlinge Altenglands, — Sie sollen Blut schwitzen — Der deutsche Schrecken — Soll lähmend in ihre Glieder fahren, — Und wie Hunde sollen sie die Faust lecken — Die sie gebändigt hat. Hurra Krupp! Man hört sie brummen, — Die herrlichen Brummer. — Sie brummen Tag und Nacht, — Sie kennen keinen Schlummer, — Sie bringen ihre Grüße — Den feindlichen Verteidigern, — Und wohin sie treffen, — Wächst kein Gras mehr. Das sind die Haubitzen Krupps — Die Haubitzen mit weitgähnendem Rachen. — Wohin sie treffen, — Machen sie ein schönes Loch. — Der liebe Gott vom Himmel — Sieht mit Freuden dieses Schauspiel. — ‚Ihr verdammten Schlingel,‘ sagt er, — ‚Wollt ihr euch endlich ruhig verhalten!‘ Das sind die Lieder, die man die Boches anstimmen läßt, indem man sie zur Schlachtbank führt, Ellenbogen an Ellenbogen, eng aneinander gedrängt, damit sie nicht entweichen können, Schulter an Schulter, wie die Schweine — die sind ja auch alte Brummer! Dieses Schwelgen in Gesängen, deren grobe Ruhmredigkeit mit ihrer schmutzigen Albernheit wetteifert, hat dennoch eine Unannehmlichkeit in dem etwas lästigen Widerspiel, das es erweckt, im Gefolge. Während nämlich die Boches die Luft auf Kommando mit ihrem betäubenden Geheul erschüttern, tritt ihnen ein Widerhall in einer Klangart, die sie nicht gewünscht hatten, entgegen. Es ist die Stimme des 75-mm-Geschützes. Und sobald dieses neue Instrument am Konzert teilgenommen hat, singen die Boches nicht mehr.“

Der Krieg, die englischen Musiker und die deutsche Musik. In der Steinway-Halle zu London wurde kürzlich ein „altbritisches“ Konzert veranstaltet, das der Komponist de Lara als Gelegenheit benutzte, um in einer Ansprache auf die Notwendigkeit hinzuweisen, daß die englische Musik sich endlich von der Herrschaft der deutschen befreien müsse. Er schilderte die arme englische Musik als eine Art Trilby, die unter dem hypnotischen Einfluß des bösen deutschen Svengali stehe und die Fähigkeit zu singen nur dann erhalte, wenn Svengali sie ihr suggeriere. Mit diesem Vergleiche ist nun Herr de Lara recht unglücklich abgefahren. Er erhielt nämlich von einem Kritiker die schlagende Antwort, soweit er sich des bekannten Romanes und Schauspieles von Du Maurier erinnere, sei die gute Trilby von Hause aus ganz und gar unmusikalisch, und wenn sie überhaupt singen könne, so danke sie das eben einzig und allein der hypnotischen Gewalt Svengalis. Die Wahrheit ist, daß die ernstere englische Musikkritik nicht die geringste Neigung zeigt, mittelmäßige Musik nur aus dem Grunde zu unterstützen, weil ihre Erzeuger britische Untertanen oder britischer Abkunft sind, und die von Herrn de Lara als patriotisch empfohlene Notwendigkeit der Befreiung von der deutschen Musik wird von der Presse sehr kühl beurteilt. Richtig ist so viel, daß bereits vor dem Kriege ein Teil des Publikums seine Neigung mehr als früher der russischen und französischen Musik zuwandte, die leichterer Natur ist und besonders den Bedürfnissen des weniger streng musikalischen Teiles des Publikums oft gefälliger entgegenkommt. Es mag also immerhin sein, daß die Begünstigung französischer und englischer Musik aus diesen Gründen noch weitere Fortschritte macht, aber daß England sich mit einer „Internierung der deutschen Musik“ unsterblich blamieren würde, das fühlt man in allen englischen Musikkreisen sehr wohl, und man will daher von einem patriotischen Feldzuge gegen die deutsche Musik nichts hören. Die Programme der Londoner Konzerte zeigen denn auch keine wesentliche Veränderung; zu Ostern wurde Bach wieder aufgeführt und in Queens Hall wurde ein Bach-Beethoven-Brahms-Fest begangen. Die englischen Komponisten dürfen sich also nicht viel Hoffnung darauf machen, daß sie aus dem Kriege

mit Deutschland Vorteile ziehen werden. Mehr Aussicht haben die ausübenden Künstler Englands. Direktor Courtneidge hat im Shaftesbury-Theater eine englische Opernsaison eröffnet. Englisch sind dabei allerdings nicht die Opern, wohl aber die Musiker und die Sänger. Die Reihe der Aufführungen begann mit „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach und setzte sich mit Puccini's „Madame Butterfly“ und „Bohème“ fort. Madame Butterfly war Rosine Buckman, und die englische Presse konnte nicht genug betonen, wie wunderlich es klinge, Madame Butterfly oder Mimi und Marcel in der „Bohème“ Englisch singen zu hören. Solch ein Versuch fällt natürlich jetzt auf günstigen Boden, und der Erfolg ist um so größer, als Miß Buckman ihre Sache zweifellos gut gemacht hat. Direktor Courtneidge will den Versuch nun ausdehnen und zunächst „Susannes Geheimnis“ von Wolf-Ferrari bringen, dann es aber mit zwei wirklichen englischen Opern versuchen, der „Sommernacht“ von Clutram und einer Oper von Bath.

Der Kampf um die britische Musik. Nachdem die Londoner ihre klassische Musikwoche gehabt haben, melden sich die englischen Musiker zum Wort und verlangen von ihren Landsleuten, daß sie sich recht ausgiebig der Pflege ihrer eigenen Musik widmen möchten. Eine ganze Reihe von Konzerten ist angekündigt, die diesem Kampf für die britische Musik dienen soll. Der mutige Vorkämpfer der auf heimischem Boden erwachsenden Kammermusik, Joseph Holbrooke, eröffnete den Reigen mit Kompositionen von ihm selbst; ihm gesellte sich Isidore de Lara mit englischen Orchesterkonzerten zu, und auch die russischen Verbündeten wollen sich in den Dienst der englischen Musik stellen; allerdings werden ihre englischen Konzerte einen russischen Einschlag erhalten. Für die nächste Zeit ist also das Bedürfnis der Londoner nach englischer Musik gedeckt. Die Künstler, die die Pflege ihrer eigenen Musik auf ihre Fahne geschrieben haben, begnügen sich dabei nicht mit der einfachen Vorführung der Kompositonen, sondern sie betreiben ihre Werbetätigkeit auch mit Worten. Isidore de Lara hat die Sitte angenommen, jedesmal denen, die diese Musik zu hören kommen, eine Predigt über die Schändlichkeit derer, die nicht gekommen sind, zu halten, und Holbrooke folgt seinem Beispiel und verwandelt das Podium in jedem seiner Konzerte „auf ein paar Minuten“ in eine Rednerbühne. Dieser Eifer wird selbst der guten „Times“ zuviel, so daß sie in ihrer ehrbaren Art ihre Bedenken äußert. „Artikel über die Forderungen der britischen Musik“, schreibt sie, „tauchen immer in der Presse auf, wenn die offiziellen Kriegsberichte von der Front ‚nichts zu melden‘ haben, und neuerdings ist die Propaganda so fanatisch geworden, daß ein Verteidiger dieser Sache, als er ein Programm mit einem Porträt von Bach auf dem Deckel sah, wild erregt ausrief: ‚Abscheulich!‘ Man fühlte sich versucht, den Begeisterten zu bitten, er möchte ein Programm von englischen Klassikern aufstellen, das die Stelle der Brandenburgischen Konzerte einnehmen könnte, und es würde interessant sein, von den über das Unrecht, das der heimischen Musik geschehen ist, Entflammten zu erfahren, welche Musik sie in ihrem tiefsten Herzen lieben. Welches sind ihre Lieblingsstücke unter den Madrigalen von Morley, Wilbye und Weelkes? Welche Melodieen von Purcell summen sie vor sich hin, wenn sie die Straßen entlangschlendern, und welche Sonate von William Boyce stellen sie am höchsten? Es sind dies alles englische Klassiker und Stücke, durch die sie eines Tages die unpatriotische Vorliebe für Bach und andere Ausländer verdrängen wollen. Sicherlich liegen ihre Schönheiten wie ein offenes Buch im Geiste dieser Enthusiasten, denn sonst würden Reden, wie wir sie gehört haben, reine Phrasen sein . . .“

Johannes Brahms' Briefnachlaß. Aus Wien wird geschrieben: Das Zivillandesgericht beschäftigte sich soeben mit einem interessanten Streitfall. Die Erben von Brahms, 28 an der Zahl, klagten gegen die Gesellschaft der Musikfreunde auf Ausfolgung der in ihrer Verwahrung befindlichen an Brahms gerichteten Briefe verschiedener Persönlichkeiten der internationalen Musikwelt, darunter Briefe von d'Albert, Hans von Bülow, Anton Dvořák, Klara Schumann u. a. Der Prozeß hat folgende Vorgeschichte: Im Nachlaß des großen Tonkünstlers befanden sich etwa 4000 Briefe, die von verschiedenen Seiten beansprucht worden waren. Brahms selbst hatte in seinem Testament angeordnet: „Sollten sich die Briefe meiner Eltern oder sonst Persönliches vorfinden, so bitte ich dringend, solche ohne Vorbehalt zu vernichten. Briefe anderer gleichfalls, soweit sie nicht an die Absender zurückgehen.“ Das Nachlaßgericht hatte mit Rücksicht auf den musikhistorischen Wert vieler Briefe, ferner mit Rücksicht darauf, daß ein großer Teil der Briefe von längst Verstorbenen herrührte, beschlossen, die Briefe bis zum Jahre 1910 bei der Gesellschaft für Musikfreunde zu verwahren, die sich verpflichtete, die Briefe vor ihrer Veröffentlichung von Vertrauensmännern prüfen zu lassen und auf Verlangen sie den Briefschreibern oder deren Rechtsnachfolgern ausfolgen zu lassen. Zwischen der Gesellschaft der Musikfreunde, den Erben Brahms' und dem Vertrauensmann der Briefinteressenten kam in diesem Sinne im Jahre 1903 ein Vergleich zustande. Trotzdem klagten die Erben auf Herausgabe der Briefe, während der Vertreter der Gesellschaft der Musikfreunde einwandte, daß Brahms, wie aus seinem Testament hervorgeht, keinesfalls die Briefe in den Besitz der Erben gelangen lassen wollte. Die Briefe der Eltern Brahms' dürfen erst 1922 geöffnet werden. Das Gericht wies die Klage ab.

Die Nikisch-Büste und der Krieg. Als Arthur Nikisch, so wird der „Voss. Ztg.“ geschrieben, im vorigen Sommer in Ostende zur Erholung weilte, saß er dem Leipziger Bildhauer Kurt Kluge zu einer Büste. Sie war fast beendet, als der Krieg ausbrach. Der Künstler mußte ebenso wie Nikisch schleunigst nach Deutschland zurückkehren und sein Werk in einer Villa an der Digue de mer zurücklassen. Obgleich das Haus die ganze Zeit hindurch unter dem schwersten englischen Artilleriefeuer gestanden hat, ist die Büste wie durch ein Wunder erhalten geblieben und jetzt in Leipzig angekommen. Der Bildhauer, der, selbst schwerverwundet aus Belgien zurückgekehrt ist, legte nun die letzte Hand an sein aus seltsamen Kriegsschicksalen gerettetes Werk, das zu seinen besten Arbeiten gehört.

Forschungsinstitut für Musikwissenschaft in Leipzig. Ein staatliches Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, hat die sächsische Regierung auf Grund eines vom Verleger Kommerzienrat Henri Hinrichsen (Edition Peters) gestifteten Kapitals von 20000 Mk. in Leipzig ins Leben gerufen und dem Musikwissenschaftlichen Institut unter Prof. Hugo Riemann angegliedert.

TOTENSCHAU

Auf dem Felde der Ehre sind gefallen: Friedrich Essigmann, Mitglied des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel; August Ehrmann, Orchestermitglied des Theaters am Gärtnerplatz in München.

Am 28. März † in Basel im Alter von 41 Jahren J. C. Vermeer, Solobratschist des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft, ein Spezialist auf der Viola d'amore.

Am 30. April † in Darmstadt, 64 Jahre alt, Kammermusiker Dern, langjähriges Mitglied des Großherzoglichen Hoforchesters.

Mitte Mai † in Berlin Leo Liepmannssohn, der langjährige Inhaber des bekannten musikalischen Antiquariats.

Henry David Beißenherz, der Gründer der „Musical Mutual Protective Association", der großen amerikanischen sozialen Organisation für Musiker, ist, 87 Jahre alt, in Indianapolis gestorben.

Im Alter von 43 Jahren † in Moskau Alexander Scriabine, einer der bedeutendsten russischen Tonsetzer der Gegenwart. Sein Wertvollstes hat er wohl mit seinen Arbeiten für das Klavier geboten, die besonders in harmonischer Hinsicht eigenartig sind. Der verstiegene und absonderliche Inhalt seiner Orchesterschöpfungen, besonders seiner letzten („Theosophische Symphonie"), konnte ernsthafteres Interesse nicht erwecken.

Aus Sondershausen wird uns geschrieben: Konzertmeister Georg Wörl, der 23 Jahre lang die Stelle des ersten Solocellisten in der Fürstlichen Hofkapelle hier einnahm, † nach längerer Krankheit im Alter von 52 Jahren. Der ausgezeichnete Künstler, ein Meister des schönen Tons, vertrat als einstiger Schüler Friedrich Grützmachers mit entschiedenster Vorliebe bei seinen Vorträgen die klassische Richtung.

Wie erst jetzt bekannt wird, † in Riga, seiner Vaterstadt, Karl Friedrich Glasenapp, 68 Jahre alt. Glasenapp ist durch seine große, sechs Bände umfassende Biographie Richard Wagners, in der das gesamte Material mit dem größten Fleiße bearbeitet worden ist, allgemein bekannt geworden. Auch sonst hat er sich auf dem Gebiete der Wagner-Literatur vielfach hervorgetan. Neben kleineren Schriften über Wagner hat er eine Wagner-Enzyklopädie veröffentlicht und Briefe des Meisters herausgegeben. (Aus Anlaß von Glasenapps 60. Geburtstag veröffentlichte „Die Musik" eine feinsinnige Studie über den verdienten Wagnerforscher aus der Feder Kurt Meys, der auch ein Bild Glasenapps beigegeben war. Jahrg. VI, Heft 24.)

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Halle a. S. Mit einer Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen" verabschiedete sich Kapellmeister Hermann Hans Wetzler vom halleschen Publikum. In der kurzen Zeit seines hiesigen Wirkens hat Wetzler sich durch seine künstlerischen Leistungen große Sympathieen erworben, die an seinem Abschiedsabend lebhaften Ausdruck fanden.

Stipendium. Das unterm 2. Dezember 1914 ausgeschriebene Stipendium der Nathalie Hirsch geb. Wolff-Stiftung im Betrage von 350 Mk. ist von der Königlichen Akademie der Künste in Berlin der Meisterschülerin des Prof. Gernsheim, Katharine Schurzmann in Charlottenburg, zuerkannt worden.

E. W. Korngolds „Sinfonietta" wurde nunmehr auch unter Muck in Boston aufgeführt, nachdem sie bereits erfolgreiche Aufführungen in New York (Stransky) und in Chicago (Stock) erlebt hatte.

NEUE OPERN

Julius Wachsmann: „Das Hexlein“, komische Oper, Buch von Richard Batka, die in Graz ihre Uraufführung erlebte, ist vom Karlsruher Hoftheater für die nächste Spielzeit angenommen worden.

OPERNSPIELPLAN

London: Die einzige Spielzeit für große Opern in diesem Jahre findet im Londoner Opernhaus statt. Zur Aufführung gelangen lediglich französisch-russische Werke.

Wien: An der Hofoper werden bis auf weiteres italienische Opern nicht im Spielplan erscheinen.

KONZERTE

München: Felix Weingartner übernimmt im nächsten Winter die Leitung der zwölf Abonnementskonzerte des Konzertvereins; der nötige Urlaub dafür ist ihm von der Generaldirektion des Darmstädter Hoftheaters erteilt worden.

TAGESCHRONIK

Nieder mit Beethoven, dem „Boche“! Ein sonderbares Abenteuer, das zeigt, wie sehr die Franzosen schon den Kopf verloren haben, wird dem Giornale di Sicilia aus Marseille berichtet. In dem Vernichtungskrieg, den die Franzosen gegen alle Deutschen, auch die Toten, unternommen haben, wurde Beethoven bisher noch immer ein wenig geschont. Zur Beruhigung der Gewissen hatte ja der Figaro herausbekommen, daß dieser Beethoven eigentlich ein Belgier, mithin ein Verbündeter wäre. Ganz so sicher scheint den Franzosen aber dieser Nachweis doch nicht geführt worden zu sein; denn schließlich sind sie dazu übergegangen, auch Beethoven auf die Liste der Verdammten zu setzen. Ihre blinde Wut hat ihnen dabei einen spaßhaften Streich gespielt. Im großen Rathaussaal von Marseille, in dem auch Konzerte abgehalten werden, stand seit vielen Jahren eine Büste von Beethoven auf dem Podium. Als nun kürzlich wieder ein Konzert gegeben werden sollte, das nur Werke völlig unverdächtiger Franzosen enthalten durfte, hatten die Veranstalter in richtiger Vorausahnung des Kommenden die Büste wegnehmen lassen, weil man sonst einen Aufstand der in ihrem französischen Gefühl gekränkten Konzertbesucher zu befürchten hatte. Leer konnte man den Platz, wo die Büste gestanden hatte, aber doch auch nicht lassen, und so stellte das Komitee an die Stelle Beethovens eine Büste von Berlioz. Das sollte für den armen Berlioz, der so viel Ungemach im Leben erduldet hatte, verhängnisvoll werden. Kaum war das Publikum in den Saal hineingelassen, als es sich wild auf das Podium stürzte und unter Pfeifen, Heulen und Klatschen — die Büste des großen französischen Komponisten zu Boden warf und zerschmetterte. Keiner unter den Rasenden hatte bemerkt, daß der gefährliche „Boche“ gar nicht mehr da war, und alle triumphierten über den glänzenden Sieg, den man wieder über die deutsche Kultur davongetragen hatte. . . .

Die deutschen Musiker und Dichter in Acht und Bann. Die französische Gesellschaft der dramatischen Dichter und Komponisten und die Gesellschaft der Dichter, Komponisten und Musikverleger haben den Ausschluß der deutschen und österreichischen Mitglieder beschlossen, und Louis Schneider, der sich früher immer als großer Wagner-Apostel und Verehrer der deutschen Musik gegeben hat, feiert im „Gaulois" diese „Tat patriotischer Würde". Der Ehrenpräsident der ersten Gesellschaft, Paul Ferrier, stellte den Antrag auf Ausschluß, weil „die Deutsch-Österreicher von der Menschheit in Acht und Bann erklärt" wären, und sein Antrag wurde einstimmig angenommen. Als Mitglieder werden angeführt: Rudolf Berger, Paul Lincke, Eilenberg und Felix Weingartner, dessen Ausschluß aber schon im Oktober erfolgt ist, nachdem er den Aufruf der geistigen Führer Deutschlands an das neutrale Ausland unterschrieben hatte. Aber der Ausschluß dieser Mitglieder der französischen Gesellschaft genügt Louis Schneider (echt französischer Name) noch nicht. „Die Werke von Fahrbach, Gungl und Johann Strauß, allen diesen Komponisten von Tanzmusik, die seit langer Zeit Bürgerrecht bei uns hatten, sind in Zukunft unerwünscht und werden das Feld unseren Musikern freilassen", erklärt er, aber wer weiß, ob die tanzfrohe Jugend Frankreichs damit immer einverstanden sein wird. Zur zweiten Gesellschaft der französischen Dramatiker und Komponisten gehören Gerhard Hauptmann, Hermann Sudermann, Engelbert Humperdinck, der „Tondichter Max Klinger" (!) und Siegfried Wagner, die sich auch des Verbrechens schuldig gemacht haben, jenen Aufruf zu unterschreiben, ferner Franz Lehar, Leo Fall, Oskar Strauß, Hermann Bahr, Leopold Kampff, Frank Wedekind und Hugo von Hofmannsthal. Kurz, „alle die Künstler und Schriftsteller, die an der geistigen Eroberung unseres Landes arbeiteten, sind fortan zu ihren Mitschuldigen verbannt." Wenn dieser Beschluß der französischen Dichter und Komponisten die erwünschte Folge haben sollte, daß der Tantiemestrom, der sich alljährlich nach Frankreich ergoß, nach dem Abbruch der Beziehungen für alle Zeiten versiegt sein würde, so ist sehr zu befürchten, daß der Stolz der Herren nicht von allzu langer Dauer sein wird.

Musik im Felde. Für das „Barbarentum" der Deutschen ist nichts bezeichnender, als daß der Donner der Kanonen die sprichwörtliche deutsche Musikfreude nicht zu verdrängen vermag. So erlebten wir erst kürzlich, daß die Berliner Philharmoniker in der Hauptstadt des besetzten Belgiens ein sehr beifällig aufgenommenes Konzert veranstalteten. Zahlreiche Nachrichten besagen auch, daß bei Feldgottesdiensten und bei feierlichen Begebenheiten sehr häufig ein wenn auch vielleicht bescheidenes Orchester mitwirkt. Die Musikliebe der deutschen Krieger geht aber viel weiter; sie verläßt unsere tapferen Helden weder im Etappenquartier, noch an der Front, ja selbst im Schützengraben angesichts des Feindes nicht. Das ist keine leere Behauptung, sondern deutlich ersichtlich durch die unzähligen Schreiben, die aus dem Felde beim Roten Kreuz einlaufen, in denen unsere

Feldgrauen um Musikinstrumente bitten. In einem Briefe ist man bescheiden und bittet nur um einige Mundharmonikas, im andern wird die Gründung eines Quartetts angekündigt und um Übersendung von Violine und Bratsche gebeten, in einem weiteren der Wunsch nach einer Laute ausgesprochen usw. Es liegen noch eine große Anzahl derartiger unerledigter Gesuche vor, und da das Rote Kreuz über keine Mittel zur Befriedigung dieser Kriegswünsche verfügt, so richtet es die Bitte an die verehrten Leser, ihm mit gebrauchten, aber noch brauchbaren Musikinstrumenten aller Art auszuhelfen. Zwar sind bereits eine Anzahl von Instrumenten eingesandt worden, ihre Zahl reicht aber bei weitem nicht aus, die Wünsche unserer Krieger zu erfüllen, und das Rote Kreuz wiederholt die Bitte um weitere Übersendung von Instrumenten an die Sammelstellen des Roten Kreuzes, damit den erfreulichen Wünschen unserer Soldaten entsprochen werden kann.

Der englische Feldzug gegen die deutsche Musik. Immer lauter werden in England die Stimmen, die zum Kampf gegen die deutsche Invasion im Reich der Töne aufrufen. Der Krieg hat ja schon längst den Engländern die nationale Eigenart und Schönheit ihrer eigenen Musik offenbart, und seit längerer Zeit werden Konzerte veranstaltet, in denen allein britische Musiker zu Gehör kommen, um auch das große Publikum von seiner eingewurzelten Vorliebe für die „feindliche“ Musik zu heilen. Indessen scheint das doch nicht ganz so leicht zu sein. Es muß eben immer von neuem betont werden, daß der Kampf gegen die feindlichen Tendenzen in der Kunst mit dem Kampfe der Waffen Hand in Hand gehen müsse. Isodor de Lara, der in den ausschließlich nationalen Programmen seiner Frühlings-Orchesterkonzerte bereits mit gutem Beispiel vorangegangen ist, tritt in der „Fortnightly Review“ nun als beredter Wortführer dieser nationalen Richtung in der Musik hervor. Man muß sich endlich, wie er ausführt, von der Tyrannei der deutschen Musik befreien und das Joch der Fremdherrschaft auch hier abzuschütteln suchen. Die Engländer haben bisher großmütig der deutschen Musik unbeschränkte Gastfreiheit gewährt, und das hat zur Folge gehabt, daß die deutschen Musiker das „großherzige“ England wahrhaft mit ihrer Kunst überschwemmten. Die Seele der englischen Musiker ist so mit der Musik von Wagner, Brahms und auch Strauß durchtränkt, daß sie die Inschrift tragen könnte „Made in Germany“, und die deutschen Lieder haben ebenfalls das englische Lied zugrunde gerichtet. Fort also mit dem deutschen Einfluß, es lebe die britische Musik! Freilich macht hier de Lara eine kleine Einschränkung: die deutsche Musik soll zwar verschwinden, aber neben den nationalen Komponisten soll den „verbündeten“ Musikern ein Ehrenplatz eingeräumt werden, und russische, französische und italienische Werke sollen nach wie vor in England zu Gehör gebracht werden. Der „mutigste“ englische Musiker aber wird der sein, der alle Werke deutschen Ursprungs aus seinem Notenschrank hinauswirft und sich durch die Erinnerung an sie nicht mehr verführen läßt.

Generalversammlung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen in Berlin. Der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen hatte, im Anschluß an die Kriegstagung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins, dessen Musiksektion er ist, zu Pfingsten zu seiner alle zwei Jahre stattfindenden Generalversammlung eingeladen. Aus allen Teilen Deutschlands waren die Mitglieder trotz des Krieges gekommen, sogar die Reichslande hatten eine Vertreterin. Die verflossene Vereinszeit stand unter dem Zeichen der „Gesuche“; wie die erste Vorsitzende des Verbandes, Frl. Hedwig Ribbeck, betonte. Ein Gesuch betraf die Vorbildung zur Zulassung zum staatlichen Examen für Schulgesang — das schon mehrere Schülerinnen von Seminaren der Musikgruppen bestanden haben —, ein anderes zur Regelung der Krankenversicherung ging an den Bundesrat; an den Kultusminister wurde eine Eingabe gerichtet um Einschränkung des Privatmusikunterrichts der wissenschaftlichen Elementarlehrer usw. Die Stellenvermittelung des Verbandes, geleitet von Frau Helene Burghausen, die schon seit Jahren mit dem Ausland in Verbindung steht und viele, gutbezahlte Stellungen vergeben konnte, hat unter dem Krieg außerordentlich zu leiden. Die deutsche Musiklehrerin ist im Auslande sehr geschätzt, aber es werden wohl Jahre nötig sein, um alle jetzt unterbrochenen Beziehungen wieder anzuknüpfen. Über die Erfahrungen in den Berufsversicherungen sprach Frau Martha Baldauf. Die Erhebungen, die seit Jahren gemacht worden sind und in erweitertem Maße fortgeführt werden sollen, haben gezeigt, daß sich die Versicherungen im allgemeinen sehr gut bewährt haben. Die vor einigen Jahren ins Leben gerufene Berufsberatung und Auskunftsstelle für musikstudierende Frauen, Leiterin Frl. Margareta Leo, ist sehr viel in Anspruch genommen worden und erweist sich als eine dringend nötige Einrichtung besonders für die in kleinen Städten wohnenden angehenden Musikerinnen. Es wurde weiter über die Prüfung des Verbandes (Referentinnen Frl. Agnes Ax und Frl. Maria Leo, Leiterin des Seminars der Musikgruppe Berlin) beraten, die hoffentlich durch baldige Einführung einer staatlichen Prüfung unnötig wird. Satzungsänderungen wurden vorgenommen (Referentin Frl. Emilie Müller-Flügger), und die einzelnen Kommissionen gaben ihre Berichte. Das Vereinsblatt, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Frau Sophie Lederer, bringt Vereinsberichte, Originalaufsätze und hat erfreulicherweise trotz des Krieges in gewohnter Weise erscheinen können; es wird in 2500 Exemplaren gelesen. Nach Ausbruch des Krieges wurde die Arbeit des Verbandes und der einzelnen Gruppen sofort auf die großzügigste Kriegshilfe gestellt. Die Musiker waren ja am meisten in Mitleidenschaft gezogen und oft in die bitterste Not geraten. Eine Hilfskommission und ein Fürsorgeausschuß wurde in Berlin eingesetzt und arbeitete unausgesetzt, um vor allen Dingen „schnell“ zu helfen mit Geld, Mittagstischen, Speisemarken, Wohnungen und allerlei Arbeitsmöglichkeiten. Neben den vielen, die durch Verlust ihrer Schüler, die bei Kriegsbeginn rücksichtslos mit

dem Musikunterricht aufhörten, geschädigt, Hilfe erhielten — auch außerhalb des Verbandes Stehende wurden bedacht — waren es vor allem die so schwer geprüften ostpreußischen Musiklehrerinnen, denen geholfen werden mußte. Ich möchte hier einige Zahlen nennen, die Zeugnis geben können: Die Musikgruppe Tilsit, als die am meisten geschädigte, erhielt 2000 Mk., Lyk 1700 Mk., Insterburg 1200 Mk. und Königsberg für seine auswärtigen Mitglieder 600 Mk. Weitere Vorschläge, da noch Geld zur Verfügung steht, wurden auch hauptsächlich zur Hilfe für Kriegsschaden der ostpreußischen Musikerinnen gemacht. Viele von ihnen haben ihre ganze Existenz verloren und all ihre Habe, und müssen ganz von vorne anfangen.

Ein neues großes Orchester von etwa 60 Mitgliedern soll nach dem Kriege in Dresden gegründet werden, wo bisher die Königliche Kapelle der einzige, zu bedeutsamen künstlerischen Leistungen befähigte Klangkörper war. Edwin Lindner, ber begabte Dirigent der Dresdner Singakademie und des Männergesangvereins, wird als Leiter in Aussicht genommen, und man darf nur im Interesse von Dresdens Musikleben wünschen, daß der schon jetzt pekuniär einigermaßen fundierte Plan nach Friedensschluß bestens verwirklicht werde.

Kapellmeister Alfred Hertz hat sich nach dreizehnjähriger Tätigkeit als Dirigent der deutschen Opern an der Metropolitan-Oper in New York mit einer Aufführung des „Rosenkavalier" von dieser Bühne verabschiedet.

TOTENSCHAU

Auf dem Felde der Ehre sind gefallen: Dr. Erich Hermann, Musikreferent und Redakteur der Königsberger Allgemeinen Zeitung; Botho Sigwart, ein Sohn des Fürsten Eulenburg, ein begabter Liederkomponist, von dem auch eine Oper zur Uraufführung in Stuttgart angenommen ist.

In Hamburg † im Alter von 57 Jahren Kapellmeister C. A. Hermann Wolff.

In Madrid †, 30 Jahre alt, die auch in Deutschland bekannte Pianistin Maria Cervantes.

In Schwerin † am 10. Mai der frühere Stadtmusikdirektor Friedrich Hennings im 88. Lebensjahre.

Am 23. Mai † im Alter von 57 Jahren der Musikschriftsteller J. C. Lusztig, der langjährige Opern- und Konzertkritiker der „Berliner Morgenpost", vorher der „Nationalzeitung". Lusztig hatte früher der österreichischen Armee als Offizier angehört und als Hauptmann seinen Abschied genommen, um seinen musikalischen Neigungen zu folgen.

Am 26. Mai † in München im Alter von 66 Jahren nach schwerem Leiden Kapellmeister Karl Horak. Mehr als 32 Jahre hatte der begabte Dirigent am Gärtnerplatztheater gewirkt und die zugkräftigsten Schöpfungen der leichten Muse (u. a. „Bettelstudent", „Zigeunerbaron", „Vogelhändler", „Obersteiger", „Gasparone", „Feldprediger", „Don Cesar", „Mikado", „Geisha") in München zum Leben erweckt.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Das bei Rascher & Co. in Zürich erschienene neueste Buch des bekannten Musikgelehrten Hugo Goldschmidt „Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen" will eine empfindliche Lücke ausfüllen, die bisher in dem Fehlen einer Darstellung der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts für alle diejenigen bestand, die sich mit der Kunst dieser Zeit beschäftigten, sei es mit der Bachs, Händels oder der Oper, des Liedes oder der Instrumentalmusik. Erst die ästhetischen Anschauungen der Zeitgenossen eröffnen uns das wirkliche Verständnis für die Eigenart des Kunstschaffens jenes so fruchtbaren Jahrhunderts und bereiten den Boden für ein tieferes Eindringen in die Werkstätten Bachs, Glucks, Mozarts, Beethovens. Der spezielle Teil des Werkes verfolgt die Ausbildung und das Schicksal der Oper bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts, an der Hand der zeitgenössischen Urteile und Würdigungen. (Eine ausführliche Würdigung des Werkes in der „Musik" behalten wir uns vor. Red.)

Im Grazer Tagblatt schrieb Wilhelm Kienzl über die

Schubert-Biographie
von Walter Dahms

2. Tausend mit 230 Bildern, geh. 12 M., geb. 14 M., in Ganzleder 17 M.
am 21. Juli 1913:

„Ein prächtiges Werk des hochbegabten Berliner Musikschriftstellers, der mit dieser Schubert-Biographie das Vollständigste geliefert hat, was bisher über den allgeliebten Wiener Meister geschrieben worden ist. Des Verfassers Verdienst besteht weniger im Herbeischaffen neuen Materials als im Zusammentragen und in der glücklichen Verarbeitung des von seinen Vorgängern Kreißle v. Hellborn, Reißmann, Niggli, Heuberger u. a. uns Überlieferten. Einen ganz besonderen Reiz des Dahmsschen Buches bildet die glückliche Anordnung des Stoffes: in den sehr eingehend behandelten und anschaulich geschilderten Lebenslauf und Entwicklungsgang des Tondichters sind viele wertvolle Briefe und charakteristische Stellen aus den Tagebüchern Schuberts, seines Lieblingsbruders Ferdinand und seiner Freunde Hüttenbrenner, Spaun, Bauernfeld und Schwind eingestreut. Und die von intimster Vertrautheit mit den Schöpfungen Schuberts zeugende, in eine blühende, sich hie und da sogar zum Dichterischen steigernde Sprache gekleidete Analyse der Werke, die mir als der beste Teil des Buches erscheint, bildet keinen gesonderten Abschnitt, sondern ist in den Gang des Ganzen eingefügt, wodurch sich eine sehr angenehme Abwechslung ergab. An treffenden Bemerkungen, so über Schuberts ‚hinter dem Dichterworte schlummernde Sprachmelodie', seinen Naturalismus, über Form und Schema, über die Schaffung der neuen Variationenform und die Anbahnung des neuzeitlichen Liedes (in der ‚Winterreise') durch Schubert, über dessen unliterarisches Urmusikertum, seine ‚Dialektmusik', über die reinigende Zukunftsmission der Schubertschen Musik, fehlt es in dem Buche nicht. Insbesondere aber sei hier noch auf die köstlichen Ausführungen auf Seite 193 und 275 hingewiesen. Wer Schuberts äußerlich so armes, innerlich aber überreiches Leben und seine liebenswerte menschlich-künstlerische Persönlichkeit näher kennen lernen will, kann nichts Besseres tun, als Dahms' Buch zur Hand zu nehmen, das sich überdies durch eine sehr vornehme Ausstattung und geradezu prächtigen Druck sowie durch die seltene Fülle von Illustrationsmaterial auszeichnet, die es zu einem Geschenkbuch bester Art stempeln. Ein sorgsam angelegtes Namenregister und ein systematisches Verzeichnis der Schubertschen Werke erhöhen den praktischen Wert des trefflichen Bandes."

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Herrosé & Ziemsen G. m. b. H. Wittenberg.